ИСКУССТВО КИНО

4
1963

МЕСТО КОМЕДИИ НА ПЕРЕДНЕМ КРАЕ!

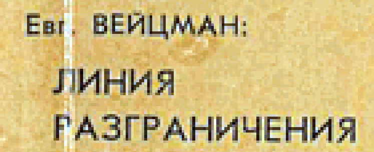
Д. ДЭЛЬ:
СМЫСЛЬЮ О ЛЕНИНЕ

СЦЕНАРИЙ
Казимир ЗАЛЕНСАС
Ведьма

УЧЕНЫЕ—КИНЕМАТОГРАФИСТАМ

«БОЛЬШАЯ ДОРОГА»

Евг. ВЕЙЦМАН:
ЛИНИЯ РАЗГРАНИЧЕНИЯ



«МЫ, ДВОЕ МУЖЧИН»

«КОЛЛЕГИ»

Т. СЕЛЕЗНЕВА:
КРАХ КИНО-МОДЕРНИЗМА

Содержание

На второй странице обложки кадр из фильма «Большая дорога». На первом плане — Й. Абрхам — Гашек, И. Гулая — Шура

С ЛЕНИНЫМ В СЕРДЦЕ

В нашей стране это стало традицией: в каждую ленинскую годовщину поверять «по Ленину» все сделанное за год. Еще и еще вспоминать о ленинских бессмертных делах, его мечтах, заветах.

Я
себя
под Лениным чищу,
Чтобы плыть
в революцию дальше,—

писал Владимир Маяковский в 1924 году, и эти слова поэта революции готовы повторить за ним миллионы советских людей — строителей первого в мире коммунистического общества.

И сейчас, в дни девяносто третьей годовщины со дня рождения Владимира Ильича, мы вновь обращаем свои мысли к нему — основателю Коммунистической партии и Советского государства, великому вождю мирового коммунистического и рабочего движения.

Мы вновь перечитываем страницы его книг, тексты его речей и всегда находим дружеский совет, простое, ясное и мудрое решение вопросов, волнующих нас сегодня. И вновь убеждаемся, что ленинизм был и остается руководством к революционному

действию, острейшим оружием партии, свято хранящей верность марксизму-ленинизму и в новых исторических условиях творчески развивающей это великое учение.

Да, признанные всем миром успехи коммунистического строительства — это результат восстановления и неукоснительного соблюдения ленинских норм, результат претворения в жизнь решений XX и XXII съездов КПСС, которые весь наш народ воспринял как свое, родное, кровное дело.

Воспитание нового человека в духе ленинских идей — одна из главных задач Коммунистической партии. Верная этой благородной и вдохновляющей цели, она неуклонно следует ленинским указаниям о непримиримости в борьбе с буржуазной идеологией, дает решительный отпор попыткам протащить в нашу жизнь, литературу, искусство чуждые взгляды и нравы. Разбивая нелепейший миф о том, что Ленин будто бы терпимо и чуть ли не сочувственно относился к формалистическим упражнениям в искусстве, Н. С. Хрущев напомнил: «Ленин утверждал, что литература и искусство должны служить интересам рабочих и крестьян, интересам народа.

Так называемое левое искусство, которому некоторые поют дифирамбы, Владимир Ильич называл нелепейшим кривлянием, сверхъестественным и несуразным».

Творцам этого мифа, певцам псевдоноваторства, хотелось бы напомнить гневные слова Владимира Ильича из его знаменитой беседы с Кларой Цеткин: «Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе... Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости».

А тем из наших деятелей искусства, кто пытался выдвинуть теорию мирного сосуществования в идеологии, стоит повторить не менее известную мысль Владимира Ильича, что в противовес буржуазной литературе «пролетариат должен выдвинуть принцип партийной литературы, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме».

Подлинное искусство — всегда источник радости. Прекрасное в нашей жизни, в людях Советской страны — вот первый и главный источник вдохновения художника и зрителя. Это было и остается основой наших эстетических убеждений.

Могучий дух оптимизма, жизнеутверждения пронизывает шедевры советской кинематографии — важнейшего из искусств, как учил нас Ленин.

На встречах руководителей партии и правительства в декабре 1962 и марте 1963 года с представителями советской художественной интеллигенции нашли естественное продолжение и развитие ленинские принципы руководства искусством, в частности — кинематографией.

Эти принципы бессмертны. Мы никому не позволим покушаться на народность и партийность, на воинствующий коммунистический дух нашего киноискусства!

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 33-й

ЭТО КАСАЕТСЯ КАЖДОГО

Встречи руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства в декабре 1962 и марте 1963 года о многом заставляют задуматься. Это были поразительные по силе, прямоте и ясности уроки, важные для каждого советского художника. Уроки подлинно партийной принципиальности, уроки революционной мысли, уроки безукоризненно честного отношения к жизни, к людям, к себе. Высокая правда торжествовала свою победу на этих встречах. И какими же мелкими, далекими от главного, чем живут народ и страна, оказались в свете этого торжества правды пессимистические размышления, различные частные недовольства и формалистические выкрутасы некоторых художников. Как разоблачились претенциозность, нескромность, самовлюбленность! Какими жалкими выглядели некоторые «пророки» и «учителя» жизни! Жалкими потому, что в их поучениях и пророчествах не было ни честности, ни знания жизни, ни понимания законов ее развития, а следовательно, и подлинной любви к своей стране и своему народу. Но и к этим несостоявшимся самовлюбленным «учителям жизни» были проявлены забота и внимание. Никто не был назван больным безнадежно. Суровость и большевистская прямота критики соседствовали с добротой, заботой и вниманием. И было ясно, что господствовавший в эпоху культа личности стиль проработки, стиль «ярлыков» ушел навсегда и этому мертвецу не вернуться!

Шел бой, настоящий бой с позиций ленинизма за искусство социалистического реализма. Он шел не против советских художников, хотя бы и совершивших ошибки, а за них. За то, чтобы, оставаясь художниками разных направлений, разных творческих почерков, разных симпатий и антипатий в искусстве, они были бы едины в одном и главном — в служении коммунизму, в стремлении творить с народом и для народа. А с этой великой целью несовместимы не только ненужный народу и вред-

ный абстракционизм, не только порочная идея «сосуществования» социалистической и буржуазной идеологий, но и любая неясность, любая двусмысленность в практике и теории искусства, способная дать повод кривотолкам.

Подчеркнув значение киноискусства как самого народного и массового из искусств, Н. С. Хрущев подверг критике показанные ему материалы к фильму «Застава Ильича» режиссера М. Хуциева.

«Постановщики картины ориентируют зрителя не на те слои молодежи. Наша советская молодежь в своей жизни, в труде и борьбе продолжает и умножает героические традиции предшествующих поколений, доказавших свою великую преданность идеям марксизма-ленинизма и в годы мирного строительства и на фронтах Отечественной войны».

В материалах к фильму «Застава Ильича» налицо ошибочная, надуманная идея противопоставления поколений советских людей. Вместо того чтобы показать связь современности с революционными традициями прошлых лет, авторы сосредоточили внимание на том, что, по их мнению, разъединяет отцов и детей. Беспомощны, инфантильны и разочарованы герои фильма «Застава Ильича». Они не находят радости в созидательном труде, в них нет главного, что характерно для советской молодежи,— сознания своего высокого назначения в жизни, ясности и глубины мысли, жизнерадостности. Авторы фильма должны полностью принять справедливую партийную критику и пойти в своей дальнейшей работе над фильмом по пути углубленного осмысливания темы, конфликта, человеческих образов.

Критика в адрес фильма «Застава Ильича», который, мы думаем, будет исправлен, касается и других наших произведений. В самом деле, разве не мимо подлинной жизни проходят такие фильмы, как «Утренние поезда» или «Путешествие в апрель», авторы которых не озабочены мыслью создать образы положительные, показать героев сильных, способных к борьбе, действию, созиданию? Ведь почти каждая критическая статья последних лет, анализирующая те или иные даже хорошие фильмы, как правило, заканчивалась сентенцией: где же произведения большой масштабности, где умный и волевой герой, наш современник, человек, стоящий на уровне своего века? Почему в какой-то мере утерянными оказались наши великие революционные традиции советского кино, вдохновенно воспевшего прекрасных людей прекрасного времени—Чапаева и Максима, Полежаева и Соколову?

Ведь если посмотреть внимательно репертуар наших кинотеатров, нетрудно убедиться, что чаще всего деятели кино в своих произведениях берут темы и проблемы частные, узкоморальные, узкопсихологические, лишенные большого общественного, социального звучания. Да и эти темы порой решаются в фильмах примитивно, неинтересно, схематично. Быстро забываются многие фильмы, мелькнувшие на экранах и исчезнувшие, не оставив следа в душах и умах зрителей. Ну, кто может добром вспомнить или пожелать по второму разу посмотреть такие фильмы, прошедшие на экранах в 1962 году, как «Артист из Кохановки», «Будни и праздники», «Годы девичьи», «День, когда исполняется 30 лет», «Душа зовет», «Радость моя», «Раздумья», «Сплав», «Увольнение на берег», «Чертова дюжина», «Двенадцать спутников»?.. А ведь таких фильмов очень много.

Но дело не только в том, чтобы поднять художественный уровень кинопроизведений. Это задача важная, но не единственная. Следует думать о направлении искусства, ведь именно здесь допущено немало ошибочных, неверных тенденций. В докладе Н. С. Хрущева говорится о том, что «некоторые представители искусства судят о действительности только по запахам отхожих мест, изображают людей в нарочито уродливом виде, малюют свои картины мрачными красками, которые только и способны повергнуть людей в состояние уныния, тоски и безысходности, рисуют действительность сообразно своим предвзятым, извращенным, субъективистским представлениям о ней, по надуманным ими худосочным схемам».

Нет, никто не призывал и не призывает к глупому «бодрячеству». Конечно же, искусство вправе освещать все стороны действительности, но при этом оно обязательно должно вооружать человека верой в преодоление трудностей и темных сторон

жизни, оно должно быть оптимистическим по своей сущности, по своей философии. «Непредубежденный человек, активно участвующий в созидательной деятельности народа, объективно видит и хорошее и отрицательное в жизни, правильно понимает и верно оценивает эти явления, активно выступает за утверждение передового, главного, того, что имеет решающее значение в общественном развитии».

В речи Н. С. Хрущева сформулированы важнейшие теоретические положения марксистско-ленинской эстетики на современном этапе ее развития, определены задачи литературы и искусства в период развернутого коммунистического строительства.

На многие серьезные ошибки в сфере идеологии обратил наше внимание Н. С. Хрущев.

В том, на что указали нам партия и правительство как на серьезные недостатки, повинны не только создатели фильмов, не только руководители Союза работников кино, но и теоретики и критики. Нам часто недоставало смелости и принципиальности в анализе причин, благодаря которым могли появляться ошибочные тенденции в искусстве; недоставало боевитости и, прямо скажем, глубины исследовательской мысли. Как и мастера искусства, некоторые теоретики и критики оказались подвержены ошибочным влияниям, во многом потеряли ориентировку, били иной раз мимо цели, занимались анализом только немногих «избранных» фильмов. Иные брюзжали или объективистски подходили к оценкам буржуазных фильмов, не замечая, чему служат эти фильмы, куда ведут расхваливаемые ими тенденции.

В статье о кинокритике, опубликованной в журнале «Коммунист» (1963, № 3) правильно критикуются некоторые наши статьи и рецензии. В этой статье наряду с положительной оценкой журнала, поддержкой его направления отмечены и существенные промахи в публикуемых нами материалах. И мы должны серьезно задуматься, проверить себя и исправить допущенные ошибки. Каждый должен сделать для себя выводы из этой критики. Нельзя также думать, что то, что говорилось на встречах с руководителями партии и правительства, к нему не относится!

Трезво и строго мы должны оценить свою работу во всех ее звеньях. Нам следует усилить внимание к проблемам теории и истории кино. Поистине это еще совсем мало разработанная область.

«Какая увлекательная область история искусства. Сколько здесь работы для марксиста»,—говорил В. И. Ленин. Коренные вопросы кинотеории—проблемы метода социалистического реализма, проблемы философские и эстетические применительно к кино —все это еще ждет глубоких исследований, и не кто-то иной, а наш журнал должен их ставить и по-боевому решать на своих страницах.

В современных условиях каждый художник, каждый критик и теоретик является солдатом на переднем крае борьбы за коммунизм, он должен активно содействовать своим творчеством утверждению коммунистических идей, бороться с чуждыми, враждебными нам тенденциями, в чистоте держать идейное оружие.

Наши лучшие произведения всегда стояли на классовых позициях, в них и грана не было вредной, выдуманной идеи «мирного сосуществования» двух враждебных идеологий. Они, эти лучшие произведения, были последовательными в утверждении метода социалистического реализма.

Дух молодости, дух созидания, жизнеутверждения—вот что ощутили все участники прошедших встреч, еще раз приобщившиеся к мыслям, делам нашей партии.

Советские кинематографисты не могут быть равнодушны к гражданским целям искусства. Пусть будут у нас разные фильмы, хорошие, умные, фильмы любых жанров и стилей, но не должно быть фильмов без ясной мысли, без граждански-страстного отношения к жизни, без мастерства и вдохновения.

Все мы, и художники и критики, должны извлечь серьезный урок из разговоров на состоявшейся встрече. Это сделает нас сильнее, зорче, строже к себе и другим. И тогда мы скорее ответим на те справедливые требования, которые предъявляют к нам партия, правительство, народ. Славное чувство — желание работать лучше, больше, интереснее—родилось у всех после встречи. Позиция Центрального Комитета партии по вопросам искусства получила горячую поддержку всего народа.

«НАМ НАДО ПРИВЕСТИ В БОЕВОЙ ПОРЯДОК ВСЕ ВИДЫ ИДЕЙНОГО ОРУЖИЯ ПАРТИИ, К ЧИСЛУ КОТОРЫХ ПРИНАДЛЕЖИТ И ТАКОЕ МОЩНОЕ СРЕДСТВО КОММУНИСТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ, КАК ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО».

ИЗ РЕЧИ Н. С. ХРУЩЕВА НА ВСТРЕЧЕ РУКОВОДИТЕЛЕЙ ПАРТИИ И ПРАВИТЕЛЬСТВА С ДЕЯТЕЛЯМИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА 8 МАРТА 1963 ГОДА

Александр ИВАНОВ

Верность знамени

Руководители партии и правительства на незабываемых встречах с деятелями литературы и искусства страстно говорили о громадном идеологическом, воспитательном значении кинематографии. Партия призывает советских кинематографистов полнее, глубже, ярче показывать нашу жизнь, создавать впечатляющие типические образы современников, которые могли бы служить примером для миллионов зрителей. Партия советует кинематографистам пристальнее, требовательнее подходить к своей работе на всех стадиях создания фильма, помогать рождению талантливых, высокохудожественных, идейно целеустремленных произведений.

Требования партии к работникам кинематографии полностью отвечают духовным потребностям самих кинематографистов.

Последнее десятилетие ознаменовано многими радостными достижениями советской кинематографии. Перечислять фильмы, вновь поднявшие славу советского кино во всем мире, нет смысла. Они у всех на памяти. Причины явственно наметившегося подъема, причины наших побед тоже ясны. Их можно сформулировать кратко — сняты рогатки, стоявшие между искусством и правдой. А «высший критерий, сердцевина социалистического реализма — художественная и жизненная правда»,—сказал секретарь ЦК КПСС Л. Ф. Ильичев на встрече 17 декабря 1962 года.

Быть верным правде — в этом счастье художника!

Не хочется сейчас ворошить прошлое, однако я не могу не вспомнить о творческих горестях, связанных с фильмом «Звезда» по одноименной повести Э. Казакевича. К чрезвычайному удивлению зрителей, из которых многие читали эту прекрасную повесть, они увидели, каким божественным могуществом обладает режиссер. Он, оказывается, смог воскресить мертвых. Полюбившиеся читателю герои-разведчики, доблестно выполнившие опасное и трудное задание в тылу врага и отдавшие Родине самое драгоценное, что есть у человека,— жизнь, по воле режиссера целехонькими и невредимыми возвращались в часть. Нет, не по воле режиссера, а против его воли — зато внешний «оптимизм» был соблюден...

Поставленный мною фильм имел тот же трагический финал, что и повесть. Позднее был искусственно приделан другой конец. Какого же плохого мнения о советской молодежи были ханжи, считавшие, что воспитывать советского человека нужно показным, лживым благополучием. Эти люди помешали советскому кинорежиссеру говорить языком героической правды.

Мы рады, что ленинским духом проникнуты выступления Н. С. Хрущева по вопросам литературы и искусства, его требовательные и в то же время заботливые слова, обращенные к художникам.

Теперь нашим кинематографистам предоставлена возможность обращаться к самым серьезным и трудным художественным задачам. Мы еще мало используем эти прекрасные возможности.

Коммунистическое мировоззрение — путеводная звезда советского искусства, его благотворная движущая сила. Партия вдохновила советских художников революционной идеологией, благородными, священными идеями свободы, мира, добра, людского блага.

Только благодаря этим идеям были созданы все шедевры нашего искусства, в том числе и носящие марку моего родного «Ленфильма»— «Чапаев», трилогия о Максиме, «Великий гражданин», «Депутат Балтики».

За последнее десятилетие «Ленфильм» неплохо потрудился. Внесли свой вклад мастера старшего поколения—А. Ивановский, Ф. Эрмлер, Г. Козинцев, И. Хейфиц, и среднего поколения — В. Венгеров, А. Граник, Р. Тихомиров, и молодого поколения—В. Фетин, Ю. Карасик, А. Баталов, М. Ершов, Н. Курихин, Т. Вульфович, В. Соколов. Мы с надеждой смотрим в будущее. Порукой тому — восстановленное доверие к художнику.

Пусть меня не поймут, что словом «доверие» мы хотим отгородиться от критики, от умных и авторитетных советов. Нисколько! Доверие немыслимо без ответственности художника, так же как ответственность без доверия. На доверие партии работники киноискусства должны ответить стократным усилением ответственности.

Наше искусство одержало грандиозные победы под знаменем социалистического реализма. Этому знамени мы были и будем верны. Мы должны быть безжалостны к безыдейности, к узости горизонта, к мелкотравчатости. В нашем искусстве должен звучать горячий пафос великой стройки коммунизма, должно чувствоваться дыхание сегодняшнего дня, слышаться мощный отголосок созидательной энергии советского народа.

Герой советского искусства неотрывен от народа. Он плоть от плоти масс. Пройдя школу большевистского подполья, безвестный парень с заводской окраины после Октябрьской победы возглавляет Государственный банк. Из унтер-офицера царской армии вырастает славнейший полководец гражданской войны. Забитая мужем крестьянка становится депутатом Верховного Совета.

Важнейшая традиция «Ленфильма» — традиция глубокой народности — священна для нас и ныне. Но я бы хотел добавить, что мы стали более внимательно и любовно искать своих героев среди людей из массы, среди тех, кого Сталин окрестил «винтиками».

Нам бесконечно дороги эти «винтики». Героями многих наших фильмов стали рядовые советские люди, не обязательно достигшие высоких степеней, но несущие в себе святой огонь беспредельной преданности советскому строю, Родине, коммунизму.

Зритель их увидел в «Балладе о солдате» и «Чистом небе», в «Судьбе человека» и «Девчатах», в фильмах И. Хейфица «Большая семья» по роману В. Кочетова (сценарий В. Кочетова, С. Кара), «Дело Румянцева», «Дорогой мой человек» по сценариям Ю. Германа и И. Хейфица; у В. Венгерова в «Двух капитанах» по роману В. Каверина (сценарий В. Каверина и Е. Габриловича) и «Балтийском небе» по роману Н. Чуковского, в последнем его фильме «Порожний рейс» по сценарию С. Антонова, который нас так обрадовал и правдой человеческих чувств, и точностью деталей, и мастерской режиссерской рукой, и, главное, зоркостью ко всему хорошему в душе советских тружеников.

Могу сказать про себя, что никогда я не испытывал большей творческой радости, чем тогда, когда встретился с шолоховскими станичниками, с бойцом гражданской войны Нагульновым, с балтийским моряком Давыдовым, с рядовыми разведчиками из повести покойного Э. Казакевича, со сталинградскими пехотинцами из столь дорогого мне фильма «Солдаты» — с Керженцевым, Седых и Чумаком, Фарбером и Валегой.

Пусть мои слова не будут истолкованы в том смысле, что нашими героями могут быть только рядовые люди. Наших героев мы должны искать (и уже находим) и среди знатных летчиков, победителей космоса, и среди ученых, партийных работников, государственных деятелей, командиров промышленности и т. д. и т. д. Нет ничего худшего, чем догматизм и узость в творческих устремлениях. Нам нужен герой, нашедший свой путь к коммунизму, ясно видящий свою цель, слившийся со своей работой, стоящий на уровне великих принципов нашего морального кодекса. Но мы прекрасно знаем, что его не создать в искусственной лаборатории «идеального героя», а нужно искать в реальности, в живых наблюдениях.

Нам нужно внимательно всмотреться в лицо нашего юного поколения, вглядеться в ход его роста, в процесс становления, увидеть в нем ту искренность души и честность намерений, которые являются лучшей гарантией верности нашего молодого поколения идеям коммунизма, его преданности стране и народу.

Будет очень жаль, если мы подойдем к негладким, шероховатым, иногда сложным образам молодежи с мерками готовой прописи и басенной морали. Еще хуже будет, если

мы подойдем к их обрисовке без партийной страстности, с позиций абстрактной человечности: дескать, все правы и все виноваты. Наш гуманизм — боевой и требовательный, по-ленински заботливый ко всем задаткам хорошего в человеке и по-ленински непримиримый ко всем шатаниям в сторону буржуазной идеологии. Гуманизм советского искусства призывает людей к борьбе за коммунизм, к борьбе, а не ко всепрощению, и от этой позиции мы никогда не отступим. Нет более святого завета для советского художника, чем боевая, коммунистическая партийность.

Современная тема была, есть и будет в центре нашего внимания. И то, что «Ленфильм» решительно повернулся лицом к этой теме,— факт, и факт радостный. Чем выше ее идейная значимость, тем требовательнее мы должны быть к ее образному уровню, к ее художественному качеству.

Нам не нужны ремесленные поделки, серость, невыразительность. Они тоже наносят урон идейности. Бездушное иллюстраторство только компрометирует большую, важную тему. Самые лучшие намерения не могли скрыть в таких фильмах, как «Горячая душа», торчащих штампов, шаблонности. Трафаретные конфликты, картонные персонажи вместо живых людей дают в результате картины-пустоцветы, без души, без индивидуальности. Нисколько не улучшает положения и то, если вместо серого картона появляется раскрашенный, как в «Черной чайке» например.

Будет очень жаль, если в поисках героя мы станем на путь выдуманной схемы, а не проникновения в реальную жизнь, которая дает богатейший материал для создания положительных образов — не картонных, не декларативных, а живых.

В недавних ленфильмовских картинах показана работа вчерашних школьников в целинном совхозе («Горизонт»), испытания сверхскоростного самолета («Барьер неизвестности»), подготовка человека к космическому полету («Самые первые»), трудная и увлекательная жизнь таежных строителей («Будни и праздники»).

Фильм «Горизонт» привлекателен светлым поэтическим ореолом, окружающим юное поколение, великолепным образом, созданным Ю. Толубеевым. Интересно показан процесс приобщения к труду. Однако некоторая разорванность повествования помешала режиссеру укрупнить масштабность фильма со столь обязывающим названием.

В фильме «Барьер неизвестности» выразительно изображена деловая обстановка современного аэродрома. Так же как и в фильме «Самые первые», детально показана подготовка к космическому полету. Но человеческое в героях этих фильмов по большей части выносится за кадр.

В фильме «Самые первые» нам симпатичен молодой летчик, готовящийся к полету в космос. Его помыслы и душевные порывы чисты и целеустремленны. Но серьезность и значимость подвига даны в фильме скорее в плоскости физических трудностей, нежели с психологической глубиной.

Сценарий «Барьера неизвестности» глубже и интереснее фильма. Его герои были задуманы как творцы и хозяева техники. Но они получились еще менее эмоциональными, нежели герои «Самых первых».

Искусство социалистического реализма всегда было сильно образом положительного героя. Советское киноискусство создало целую плеяду героев, в которых воплотились лучшие качества советского народа, народа-героя, народа-созидателя. Ленинградские кинематографисты гордились, гордятся и будут гордиться тем, что на «Ленфильме» родились Чапаев, и Максим, Шахов и Александра Соколова и победоносно прошагали по экранам всего мира, завоевав любовь широчайших масс. Нас спросят: а где подобные герои в нынешних фильмах? Я отвечу: мы ищем их. Вместе с Михаилом Шолоховым в героике гражданской войны и буднях колхозной стройки. Вместе с Виктором Некрасовым, Юрием Германом, Николаем Чуковским, Вениамином Кавериным — среди бойцов Отечественной войны. Вместе с Юрием Германом, Борисом Чирсковым, Даниилом Граниным, Сергеем Антоновым — среди молодежи, воспитанной советским строем, развившейся в советской атмосфере.

Мы были бы счастливы, если бы могли сказать: мы нашли. Но тогда имена героев были бы у всех на устах, они стали бы всенародным достоянием. А этого, к великому сожалению, мы еще не добились. И мы обязаны бить тревогу. При всех несомненных творческих достижениях за последние годы мы не сумели создать образы героев, столь полноценно и богато воплощающих лучшие качества советского народа, с таким революционным обаянием, с такой притягательной силой

для миллионов зрителей, как те, что были созданы «Ленфильмом» в тридцатые годы.

Никакой самоуспокоенности, никакого почивания на лаврах, пока совместными нашими усилиями не будет решена эта самая главная наша задача!

Нам предоставлены все возможности для поисков, нам открыт путь для различных стилевых исканий, если только они исходят из наших, ленинских идей. Социалистический реализм не укладывается в рамки одного стилевого направления. Иные выбирают торжественный, эпический, приподнятый строй. Другие в поисках высокого содержания обращаются к обыкновенному, даже будничному. Есть художники, тяготеющие к яркой изобразительности, к монтажной стремительности, к резкому «переключению скоростей», к быстрым перебросками. Другие предпочитают вдумчивое вглядывание в душевный облик своих героев. Они любят психологическое следопытство, им важно проследить каждое душевное движение. Иные ориентируются на метафору, на эффектный контраст, другие — на подробность, социально-бытовую, историческую, психологическую.

Раздаются иногда голоса, во имя специфики кино отрицающие близость кино и литературы. Я лично принадлежу к тем режиссерам, которые в сокровищнице литературных образов ищут подлинные кинематографические богатства. Принципиальным противникам экранизации — возможно, их обуревают самые благие намерения — я скажу: экранизация экранизации — рознь. Да, есть фильмы, которые являются не более чем плоскими иллюстрациями к книге. Видели мы и такие, которые обедняли, а то и вульгаризировали, даже опошляли неувядаемые произведения Лермонтова и Чехова. Но из того, что на скамью подсудимых попадает немало людей, вовсе не следует, что человеческий род преступен. Может быть кинопроизведение по духу, по содержанию, по мысли, по образам чрезвычайно близкое литературному первоисточнику и в то же время являющееся самоценным произведением киноискусства.

Станиславский и Немирович-Данченко своими постановками чеховских пьес обозначили новую эпоху в театральном искусстве. Они обновили и обогатили театральную специфику. Они внесли бесконечно много нового в режиссерское и актерское мастерство, в искусство постижения человека и общества средствами театра. Чем же хуже киноискусство? Прикоснувшись к большой литературе, кинематография обогащает себя, свои средства, свои возможности. Я мог бы привести много убедительных примеров. Назову только два самых близких — «Дон-Кихот» и «Дама с собачкой».

В последнее время возникли разговоры о «современном стиле» в искусстве. Говорят о таких приметах этого «стиля», как лаконизм, динамика, экспрессивность.

Тут надо не догматически, а спокойно и вдумчиво разобраться. Когда речь идет о лаконизме, простоте, четкости и функциональной целесообразности форм, скажем, в архитектуре или производстве мебели,— это не так уж плохо. И что за беда, если такая архитектура или мебель есть и за рубежом? Что же, из-за этого усложнять свою архитектуру излишествами, чтобы непременно этим отличаться от зарубежной?

Когда речь идет о лаконизме, динамичности или выразительности в литературе, живописи или кино, то и это опять-таки не так уж страшно. Немало писателей и художников и досоциалистического реализма стремились к этому. Пушкинский стиль во многом современен и сегодня. Почему же эти черты не могут быть приемлемы и для художников социалистического реализма?

Все дело в том, что социалистический реализм как метод — понятие более емкое и глубинное, чем стиль. Метод говорит об идейных устремлениях художника, о том, как осмысливается им действительность. Но при общности идейных устремлений может быть различие в том, в какие художественные формы выльются эти устремления.

Социалистический реализм допускает и даже обязательно предполагает многообразие стилевых форм.

Ряд кинематографистов выдвигает и в своих произведениях реализует стремление к лаконизму, динамике и подчеркнутой экспрессии. Пусть будут у нас такие произведения. Но когда нам говорят, что все произведения социалистического реализма должны быть непременно такими,— мы уже не можем с этим согласиться. Это грозит новой нивелировкой. Особенно же активно мы должны возразить тем поборникам лаконично-экспрессивного стиля, которые подобно автору книги «Товарищ Время и товарищ Искусство» В. Турбину настаивают на отказе от глубокой психологической разработки

характеров. Не то, что и как выражает произведение искусства, а обнаженность и подчеркнутость художественного приема становятся самоцелью в искусстве для В. Турбина.

Мы возражаем таким поборникам лаконизма, динамики и экспрессии, которые не хотят считаться с возможностью и плодотворностью других стилевых направлений в социалистическом реализме. Таких, например, для которых характерны психологическая или бытовая детализация, объективная манера повествования, а не импульсивность авторской интонации.

Закономерны опасения, как бы тяготение к так называемому «современному стилю» не привело к потере первородства искусства социалистического реализма, к его срастанию с буржуазным искусством. Не будем забывать, что искусство за рубежом неоднородно. Там есть и прогрессивные и реакционные направления. И то, что некоторые считают приметами современного стиля, можно усмотреть как в приемлемых для нас произведениях кинематографистов Запада (например, «Смерть велосипедиста» Бардема), так и в тех, которые чужды нашему мировоззрению (с моей точки зрения, «Виридиана» Бюнюэля). Немало создано за рубежом социально-острых, высокохудожественных фильмов и в эпически-повествовательной манере — например, «Голый остров» Кането Синдо. Водораздел между близким или чуждым для нас киноискусством за рубежом пролегает не столько в сфере стилей и манер, сколько и прежде всего в сфере гражданственной, в социальной направленности этих произведений.

Нас не повергнут в смущение новые формы — жанровые, стилевые, сюжетные и прочие,— возникающие в мировом кино, если мы подойдем к ним с нашими заповедными идейными критериями.

Не обязательно с подозрительностью относиться ко всем случаям соприкосновений и сходства отдельных стилевых моментов в произведениях зарубежных и советских кинематографистов. Если, разумеется, это не оборачивается прямым подражательством и эпигонством. Если эти совпадения не означают идейного компромисса.

Нас не должны озадачивать те поиски в области стилевых форм, которыми отмечены многие интересные советские фильмы последних лет. Наоборот, мы должны приветствовать смелые опыты в этой области, если они помогают выявлению нового содержания, новой художественной мысли.

Но идти в русле времени — не значит гнаться за модой. Мы не можем не возражать, когда модной вывеской «дедраматизации» прикрывают вялость мысли, крохоборческое ползание по быту, бессмыслицу фиксирования «жизни врасплох» или эстетское усложнение формы.

Не следует объявлять истинно художественной какую-либо одну стилевую форму. Важнейшее условие художественности — неповторимость, индивидуальность решений. При этом суть — в идейной направленности той или другой индивидуальности.

Был печальный период нивелировки, когда, например, как черт ладана, боялись обратных переходов во времени. Действие обязательно должно было развиваться в прямой временно́й последовательности. Разве этим не обеднялись возможности нашего искусства? Мы убедились, как может обогащать действие, как может углублять понимание людей свобода киноискусства в перемещении во времени, если только она помогает нам глубже вникнуть в образы героев, в их историю, жизненные коллизии, душевный рост. Если временны́е перемещения не превращаются в самоцель, в игру.

Этим грешит, скажем, «Черная чайка», несмотря на всю привлекательность революционной темы. Настоящее и прошлое, реальное и воображаемое перемешиваются до такой степени, что иногда перестаешь понимать, что же собственно происходит на экране. Такая нарочитая усложненность, переходящая в элементарную путаницу, на мой взгляд, противопоказана нашему искусству.

Спор о стилях, о манерах и вкусах художников, я думаю, должен решаться так. Нам нужно и высокое, патетическое, метафорическое искусство и искусство строгого бытового правдоподобия, безыскусственной простоты. И вовсе не обязательно выбирать только одно из этих двух направлений. Многообразие стилевых форм выражается не только в преобладании либо повествовательности, либо метафоричности. Оно может выразиться в главенстве лирического начала («Дама с собачкой») или философского («Дон-Кихот»). К сожалению, принципиальные черты сценария Б. Чиркова, М. Арлазорова, Д. Радовского «Барьер неизвестности» не приобрели психологической

объемности в актерских и режиссерских решениях. В фильме есть свечение самолета на пределе развиваемой им скорости. Но нет настоящего свечения человеческих чувств, их подлинного накала, художественного темперамента. Создателями самолета-ракеты взят новый рубеж на пути человека в небо. Но нам не открылась новая «неизвестность» в людях, перешагнувших этот барьер.

Ряд недавних картин «Ленфильма» имел большой массовый успех: «713-й просит посадку» и особенно «Человек-амфибия». Это фильмы приключенческого жанра, очень нужного зрителю. К сожалению, фильм «Человек-амфибия», скажем, не лишен налета мелодраматизма и олеографичной «красивости». Мы должны поднимать уровень художественного понимания зрителя, должны развивать его вкус.

Легкая, с непритязательным смешным сюжетом комедия «Полосатый рейс» была поставлена режиссером В. Фетиным в настоящем комедийном темпе, с изобретательностью и вкусом (если не считать исполнительницы центральной роли, игравшей самое себя). У нас есть режиссеры настоящего комедийного дарования и темперамента. Вспомним «Укротительницу тигров», поставленную Н. Кошеверовой, «Максима Перепелицу» А. Граника. Недавно закончен Г. Раппапортом фильм «Черемушки» на музыку Д. Шостаковича, где многие комедийные сцены сделаны с блеском, заставляющим вспомнить, что Г. Раппапорт вместе с А. Ивановским, Е. Петровым и Г. Мунблитом был автором «Музыкальной истории». Откроем комедийным картинам «зеленую улицу» на «Ленфильме»!

Забота о новых, молодых режиссерских кадрах — решающее условие возрождения былой славы «Ленфильма». История «Ленфильма» богата примерами подлинной творческой взаимопомощи, подлинного творческого коллективизма, который не раз обеспечивал рождение прекрасных картин, настоящих масштабных шедевров советского киноискусства.

Недавно здесь созданы три творческих объединения. Пока еще рано говорить о результатах. В этом деле нужно разобраться. Но можно с уверенностью сказать, что полностью оправдало себя привлечение в художественные советы объединений новых людей: боевого генерала Героя Советского Союза И. Соловьева, ректора Ленинградского института театра, музыки и кинематографии Г. Бердникова, писателей Д. Гранина, А. Володина, В. Конецкого, Ольги Берггольц, М. Дудина, О. Шестинского, кинокритика И. Шнейдермана, искусствоведа профессора М. Гуковского и других товарищей.

В объединениях начала создаваться творческая атмосфера горячей заинтересованности и принципиальной требовательности, обстановка дружеского разговора и профессионального пытливого разбора.

Весь коллектив ленинградских кинематографистов по праву разделяет радость успеха с создателями тех картин, которые получают признание зрителей. Но если мы выпускаем еще фильмы неглубокие, маловыразительные, это значит, что есть серьезные недостатки, упущения и в работе нашей студии в целом.

Были случаи, когда Ленинградское оргбюро Союза работников кинематографии своевременно поднимало голос протеста против слабых, недоброкачественных сценариев. Мы возражали против «Повести о молодоженах», «Горячей души», «Осторожно, бабушка!», «Черной чайки». К сожалению, к нашему голосу не прислушивались, и мы считаем это положение ненормальным и требующим изменения. Мы вовсе не хотим превращать наш Союз кинематографистов в еще одну лишнюю инстанцию. Но когда коллективное мнение кинематографической общественности единодушно в отрицательной оценке сценария или снимающегося фильма, с этим нельзя не считаться.

Нам нужна взаимопомощь не только с целью предотвратить неудачу, но прежде всего для того, чтобы помочь рождению удачи. Не только требовательность предостерегающей критики, но и щедрость доброжелательного дружеского совета. Пример тому — последние встречи руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства, где сурово осуждались идейно-художественные отклонения от святая святых нашего искусства, от нашей идейной магистрали — от социалистического реализма и в то же время господствовало дружеское участие и заботливое отношение ко всем взыскательным, честным, ищущим нового работникам искусства, беззаветно преданным делу коммунизма.

Р. ЮРЕНЕВ

Дело критика

Речь Н. С. Хрущева с большой ясностью и глубиной раскрыла задачи искусства в коммунистическом строительстве, явилась развитием и продолжением ленинского учения об искусстве—орудии коммунистического воспитания,—об искусстве как великом общенародном деле. То внимание, которое Н. С. Хрущев уделил в своей речи кино, с особой силой подчеркивает огромное значение, которое приобрело в жизни народа наше молодое искусство, и ту великую ответственность перед народом, которую несем все мы — советские кинематографисты.

Я горжусь успехами нашего советского кино. Для меня несомненны значительные достижения последних лет, общий подъем идейно-художественного качества наших фильмов, выпущенных после XXII съезда КПСС. Радостно, что наши лучшие фильмы созданы и зрелыми, маститыми, прославленными мастерами и молодыми, начинающими художниками, что в советском кино нет противоречий между поколениями, а есть живая преемственность, есть благородные, созданные нами самими традиции. Беречь, развивать, пропагандировать эти традиции, осмыслять и накапливать творческий опыт, смело и решительно поддерживать все новое, что появляется в киноискусстве в результате отражения того нового, что порождает жизнь социалистического общества, сурово и неустанно бороться с серостью, инертностью, штампами и безыдейным трюкачеством — вот, как мне кажется, главные задачи кинематографической критики и ее печатного органа — нашего журнала «Искусство кино».

Изучение речи Н. С. Хрущева многому научит нас — критиков и теоретиков литературы и искусства. Неколебимая и страстная убежденность в плодотворности принципов социалистического реализма, умение точно и полно сформулировать задачи искусства в связи с задачами коммунистического строительства, с чаяниями и устремлениями советского народа, с политикой Коммунистической партии, открытое и безоговорочное осуждение всех и всяких отступлений от принципов идейности, народности и реализма и вместе с тем бесконечная доброжелательность, отеческая озабоченность, стремление помочь, поправить, ободрить — все эти поучительные особенности речи Н. С. Хрущева должны быть накрепко усвоены советской критикой. Твердость позиций делает каждое конкретное замечание Н. С. Хрущева доказательным, понятным и конструктивным. В его оценках есть страстность, убежденность и личная заинтересованность, но нет декларации личных вкусов, субъективных суждений, которые в период культа личности Сталина зачастую преподносились как высший эстетический критерий.

Я работаю в кинокритике уже очень давно и на своем опыте испытал все трудности и ошибки в развитии этого важного, нужного дела. Долгие годы руководители кинематографии говорили и писали о кинокритике только то, что ее нет. В то же время они были склонны валить на «отсутствующих» критиков и теоретиков все неполадки и недостатки в производстве фильмов. Критиков не хотели слушать, им отказывали в праве иметь свое мнение и обязывали лишь разъяснять, популяризировать мнения, изреченные свыше. Такое положение, да еще в обстановке «малокартинья», когда в год выходило десять-пятнадцать довольно схожих между собой фильмов, делало творчество кинокритики практически почти что невозможным.

После XX съезда КПСС обстановка резко изменилась. Бурное развитие кинематографии, появление множества новых молодых и талантливых художников, рост международного авторитета и влияния советского кино — все это предоставило кинокритикам широчайшее поле деятельности, сделало наш труд уважаемым и необходимым и напомнило об особой ответственности перед народом. И надо сказать, что об этой ответственности не все мы и не всегда помним.

Порой на страницах нашей печати, в том числе и в нашем, горячо любимом мною журнале «Искусство кино», появляются бойко и даже изящно написанные статьи, в которых за хлесткими эпитетами и безапелляционными суждениями не усмотришь ни знания жизни, ни понимания процессов развития искусства, ни даже озабоченности судьбами критикуемых художников и всего нашего кино. Словно не объективной истины ищет критик, не к выражению плодотворных идей стремится, а лишь к самовыражению. Смотрите, мол, сколь я умней других, как оригинальна, парадоксальна моя позиция!

Цитаты нынче не в моде, но я не могу не напомнить нашим молодым критикам слов Чернышевского: «Критика, достойная своего имени, пишется не для того, чтобы господин критик щеголял остроумием, не для того, чтобы доставлять критику славу водевильного куплетиста, возвеселяющего публику своими каламбурами. Остроумие, едкость, желчь, если ими владеет критик, должны служить ему оружием для достижения серьезной цели критики — развития и очищения вкуса в большинстве его читателей, должны только давать ему средство соответственным образом выражать мнения лучшей части общества».

Забвение этих принципов зачастую приводит критиков к поверхностным суждениям о форме художественных произведений в отрыве от их содержания. Это опасно, когда речь заходит о самоновейших достижениях регрессивного декадентского искусства капиталистических стран. Повторяя зарубежные суждения, некоторые наши критики уже успели объявить новаторами и пророками художников больных, идейно запутавшихся, а то и реакционных. Но еще опаснее забвение принципов идейности, когда речь идет о наших молодых художниках. Критикуя материалы фильма «Застава Ильича» Н. С. Хрущев без всяких околичностей потребовал от фильма идейной ясности и верности жизненной правде. Он помог авторам глубже осмыслить будущий фильм. Вот такой прямоте, определенности и взыскательности нам надо учиться.

Да, в нашей работе мы допускали и неточности и ошибки. Но это не значит, что деятельность советской кинокритики надо брать под сомнение, что, ссылаясь на те или иные неудачные статьи, можно всю советскую критику обвинять в отрыве от жизни и от художественной практики. А такие ноты прозвучали и в выступлениях С. А. Герасимова и в заявлениях С. Ф. Бондарчука. Судьбы критики неотторжимы от судеб искусства. Без критики искусство не может развиваться. И если для наших уважаемых художников недостаточно того, что эти не новые мысли я высказал от своего лица,— я позволю себе еще раз опереться на авторитет. Белинский писал: «Искусство и литература идут об руку с критикою и оказывают взаимное действие друг на друга. Если новый гений открывает миру новую сферу в искусстве и оставляет за собою господствующую критику, нанося ей тем смертельный удар, то в свою очередь, и движение мысли, совершающееся в критике, подготовляет новое искусство, опережая и убивая старое».

Перед советским киноискусством, а следовательно, и перед советской кинокритикой раскрыто необъятное поле действия. Наш народ любит кино, глубоко понимает фильмы, охотно рассуждает, судит, спорит о них. Наш журнал, являясь профессиональным искусствоведческим изданием, рассчитанным на кинематографистов, все более и более читается зрителями, любителями и ценителями киноискусства. И это обязывает нас неустанно трудиться над повышением уровня наших статей, добиваться, чтобы они были глубоко идейными и справедливыми, желательными и непримиримыми, увлекательными и художественными.

Место комедии — на переднем крае!

Если бы случайный посетитель Центрального Дома кино приоткрыл в тот вечер дверь конференц-зала, то, увидав сумрачные лица тех, кто сидел за «круглым столом», услыхав их голоса, навряд ли б догадался, что речь в тот вечер шла о музыкально-комедийных фильмах, что здесь собрались испытанные и прославленные мастера комедии.

Что же вызвало такую тревогу у участников встречи? Или, быть может, права народная молва, гласящая, что профессиональные шутники — самые грустные люди на свете?

Вместо ответа на все эти вопросы напомним лишь название встречи: «Почему нет музыкальных фильмов?».

Действительно, почему? Почему деятели кино, как справедливо сказано в постановлении ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии», «мало заботятся о жанровом разнообразии выпускаемых кинофильмов»? Почему «крайне редко выходят на экраны увлекательные, высокохудожественные кинокомедии, музыкальные фильмы»?

●

В 1957 году, когда за нашим «круглым столом» впервые собрались энтузиасты кинокомедии, один из ветеранов этого жанра и совещаний по поводу этого жанра, Клементий Минц, начал разговор так:

— Только подумаешь о комедии, и сразу же встают три «вечных» вопроса: «что делать?», «кто виноват?» и «куда идти?».

Но прежде всего определим: какова наша главная цель? Служение делу народа, пропаганда идей коммунизма — вот наша цель. Ведь место комедии на переднем крае! На переднем крае нашей партийной, советской, общественной жизни.

Мы вспомнили об этой давней встрече не только вследствие того, что вновь довелось увидеться за «круглым столом» с многими из ее участников, но и потому, что и тогда, и сегодня собравшихся прежде всего волновала проблема «о месте поэта в рабочем строю», о роли комедийного, музыкального фильма в борьбе за коммунистические идеалы.

Сколь нужен, сколь дорог народу жанр музыкального фильма? Придите на любую встречу с кинозрителями в любом из наших городов и сел, и первое, что вы услышите, это вопрос: какие новые музыкальные кинокартины в ближайшее время появятся на экране? Перелистайте сводки посещаемости кинотеатров, хранящиеся в кинопрокате, и вы сразу же обнаружите, что музыкальные фильмы занимают в них одно из первых мест.

В чем же секрет такой популярности жанра? В его народности, в его жизнерадостности, в его оптимизме. В том, что он дарит веселье, создает у людей хорошее настроение, а это, как известно, могучий фактор для работы. В том, что он отвечает исконной потребности зрителя в любимом, доступном каждому, простом и ясном герое, который не боится ни горя, ни трудностей, ни забот, который «с песней по жизни шагает».

«Необходимо добиваться,— сказано в постановлении ЦК КПСС о кино,— чтобы на экраны выпускались высокохудожественные, разнообразные по тематике, жанрам и стилю кинофильмы... ярко отображающие героические подвиги советских людей в строительстве коммунизма и борьбу партии и народа со всем тем, что противодействует строительству коммунистического общества».

Разве при решении этой ведущей задачи, стоящей сейчас перед каждым кинематографистом, нам не понадобится музыкальный фильм? Разве не вошли в советскую жизнь на долгие годы, как наши верные друзья, такие его герои, как письмоносец Стрелка — Орлова («Волга-Волга»), как тракторист Клим Ярко — Крючков («Трактористы»), как свинарка Глаша — Ладынина («Свинарка и пастух»)? Разве не достаточно одного лишь упоминания ставших нарицательными имен бюрократа Бывалова или праотца современных стиляг шофера Альфреда Тараканова, чтобы вызвать на лице у каждого ироническую, понимающую усмешку?

Но сколько уже лет миновало с тех пор, как появилась на экране лукавая, неутомимая на шутку и песню Анюта («Веселые ребята»), как выстукивал на рояле свои отвлеченные «творения» горе-композитор Керосинов («Антон Иванович сердится»)!..

А много ли было за последние годы любимых героев музыкальных фильмов, так же прочно и органично вошедших в жизнь народа? Не скользят ли многие из этих точно рассчитанных на смех и обладающих весьма мелодичной музыкой картин по касательной к живой действительности? Не остаются ли они веселыми пустячками, однодневками?

Об этом и говорила в своем вступительном слове Л. ПОГОЖЕВА, призывая собравшихся к разговору решительному, конкретному, откровенному, чтобы не только словом, но и делом помочь музыкальным фильмам снова выйти на передний край. Чтобы преодолеть ту серость и скуку, которые нередко царят на экране.

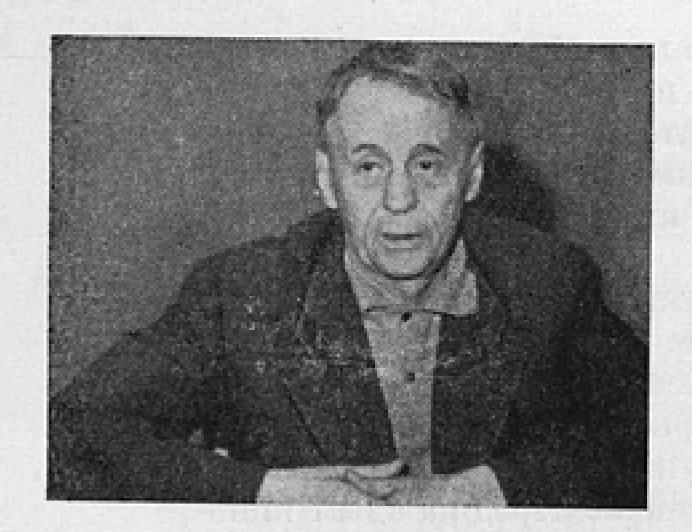
ЧТО ДЕЛАТЬ?

Этот поистине вечный вопрос был в центре внимания каждого из выступавших. Как сделать, чтобы музыкальные фильмы начали появляться не от случая к случаю, а регулярно? Чтобы это были подлинно художественные произведения. Чтобы это были подлинно современные кинокартины.

Слово взял ИВАН ПЫРЬЕВ.

— Надо сказать, что в какой-то период времени у нас вообще музыкальный фильм, музыкальный жанр и даже музыка в комедийном плане «выпали из тележки». Права Л. Погожева: на экране стало скучно. Вопросы там все решаются серьезные, углубленные, хотя многие из них в действительности давным-давно уже решены. А здесь их дают многозначительными общими планами, в которых зритель должен отыскать философию. Мы действительно заскучнили наше кино. В нем не стало песен, не стало хорошей музыки. А зрителя тянет ко всему красочному, броскому на экране. Не в этом ли секрет популярности вызвавшего столько разноречивых толков фильма «Человек-амфибия»?

Нельзя сказать, что у нас в области музыкального жанра не было никаких достижений. Нельзя не вспомнить, преступно не вспомнить первые картины Г. Александрова и И. Дунаевского. А прекрасные песни Дунаевского на прекрасные стихи В. Лебедева-Кумача. Есть у нас такие музыканты, как В. Соловьев-Седой, Э. Колманов-



ский и другие. Они могут многое сделать для нашего киноискусства.

А что происходит в последние годы? Была хорошая картина «Карнавальная ночь». Были интересные попытки сделать своеобразные комедии еще, но у нас установился какой-то штамп, исчез дух настоящего поиска, не стало смелых экспериментов. К сожалению, музыкально-комедийный жанр — это менее всего защищенный жанр. Каждый может сказать: не смешно! Что вы там показываете всякие «штучки-дрючки»?

Но вместе с тем это и очень трудный жанр. Для того чтобы поставить настоящий музыкальный фильм, необходимо обладать специальными и разнообразными способностями. Я считаю, что лучшим из режиссеров подобных фильмов является Григорий Александров. Он с музыкой, я бы сказал, творит просто чудеса. Она у него всегда органично вытекает из характера, из действия. А сейчас в фильме та или иная песня может быть, а может и не быть. Она — вставной номер.

И, наконец, музыкально-комедийный фильм — наиболее обездоленный жанр. Вот, например, Л. Гайдай сделал великолепную картину «Пес Барбос и необычный кросс». Ее купили 90 стран. Это талант. Его картина всего в одной части. Поставить такую миниатюру, право, труднее, чем иные философские «опусы», где все длинно, томительно и ничего не говорит ни уму ни сердцу. Увы, как мало писали мы по поводу «Пса Барбоса»!

Какой же возможен из всего этого выход? Создать мастерскую кинокомедии. У нас она была. И совсем недавно. Здесь, за «круглым столом», сидят четверо участников этой мастерской. Мы считали ее экспериментальной, полагая, что все, что мы будем делать, — это эксперимент: если возможно — выпустим фильм на экран, если пока еще невозможно — не выпустим. Но нам заявили: ваша мастерская — плановая единица, и вы должны «выдать на-гора» все положенные картины. И в результате мастерская была задавлена, уничтожена в зародыше. А ведь, бывало, к нам приходили и сидящий здесь Дыховичный, Слободской, Червинский, Масс и многие другие. Огромное число людей собиралось, перебрасывались шутками, соревновались друг с другом в остроумии. Были коллективные выдумки, напоминавшие лучшие годы «Крокодила».

И все это было только полтора года назад!.. Как это восстановить? Как сломать наконец формальное, бюрократическое отношение к этому жанру, который объявляют и самым любимым народом и самым нужным, а как только доходит до дела, то он оказывается и ненужным и нелюбимым?..

ЭЛЬДАР РЯЗАНОВ начал с признания, что И. Пырьев уже сказал многое из того, что собирался сказать он. Но если бы и не было такого признания, мы все равно б прочитали это на его лице во время выступления Ивана Пырьева. И надо ли этому удивляться? Ведь речь шла о самом кровном, наболевшем, самом насущном для каждого, кому дорога судьба музыкального фильма.

— Я попросил у сотрудника редакции список тех, кто пришел на эту встречу, и выяснилось, что здесь довольно много композиторов и очень мало сценаристов и режиссеров. Это не случайно: давно уже некому писать музыкальные сценарии и некому ставить музыкальные фильмы. И мне кажется, что от того, что мы здесь поговорим, ничто не изменится ни завтра, ни через год.

Л. Погожева:

— Молчать хуже!

— А мы и не молчим. С тех пор как я «угодил» в это дело, то уже не помню, на скольких совещаниях успел побывать и сколько речей произнести. «А воз и ныне там». Здесь необходим ряд мероприятий в общегосударственном масштабе, иначе это будет все та же «говорильня».

И. Пырьев:

— И стенограммы аккуратно будут сдаваться в архив.

— Партия нам говорит: народ хочет видеть веселые музыкальные картины. Этого же хочет руководство нашей страны. Этого же хотим и мы. И этого нет. Почему? Представьте себе, что в стране необходимо создать какую-нибудь новую отрасль промышленности. Что для этого делается? Во-первых, отпускаются средства, во-вторых, приглашаются все крупнейшие специалисты и создается единый центр.

Подобный центр, который объединил бы все писательские, все композиторские, все режиссерские и все актерские силы, необходим и нам. Пусть его назовут мастерской, пусть киностудией, пусть творческим объединением. А пока что мало кто из режиссеров желает ставить музыкальные комедии и просто комедии.

Почему? Да потому, что это, во-первых, трудно, а во-вторых, как бы немодно. Поставьте любую драматическую «серьезную» картину, и вы — художник, вы — человек. А режиссер, который ставит музыкальные фильмы, занимается, видите ли, делом второсортным. А ведь он — «уникальнее». Ведь он должен, как уже говорилось, обладать талантами разнообразными. Ведь он помимо всего должен быть по-настоящему музыкален, ему должно быть свойственно чувство ритма, присуще чувство юмора. И к таким художникам надо относиться особенно внимательно и бережно.

И. Пырьев:

— И больше им доверять.

— Сейчас у нас есть четыре, ну пять подобных мастеров. Но ведь они (да простят меня) стареют, они, как и все мы, смертны. Почему же нельзя создать, как говорил Иван Александрович, во ВГИКе по примеру ГИТИСа факультет музыкальной комедии, чтобы подготовить достойную смену мастерам?

Чтобы любители этого жанра не появлялись неизвестно когда и откуда, не рождались «из пены морской».

Для того же, чтобы музыкальные фильмы появлялись тоже не от случая к случаю, нужно создать большой музыкальный центр и в кинематографии. Или все останется по-прежнему: музыкальных фильмов не будет, будут лишь призывы к созданию таких фильмов и после каждой новой картины записки зрителей: где музыкальные комедии?

К идее создать специальную мастерскую или объединение горячо присоединились писатель В. Дыховичный, критик Н. Кладо, который, правда:

а) против того, чтобы спаривать вместе комедийные и музыкальные фильмы;

б) за то, чтобы комедийные объединения были не только в Москве, но и на всех крупных студиях страны;

в) за то, чтобы в этих объединениях кроме производственных групп были и экспериментальные.

Знаменательно, что идея создания нового специального объединения оказалась и в центре разговора на писательском совещании по проблемам комедии и музыкальных фильмов, состоявшемся на той же улице Воровского, через дорогу от Дома кино — в Центральном Доме литераторов.

Значит, идея действительно носится в воздухе.

Организация такого объединения, по мнению писателей, позволит собрать и разумно использовать разбросанные здесь и там творческие силы, планировать на несколько лет вперед выпуск комедийных и музыкальных фильмов и внимательно следить за ростом творческой смены.

А как смотрят на все это те мастера комедии, которые не были на нашей встрече?

Прежде всего мы позвонили Г. АЛЕКСАНДРОВУ.

— Это стало трюизмом говорить, что самое большое и горячее желание наших

многомиллионных зрителей — увидеть на экране как можно больше комедий. Но ведь это так и есть. И мы должны сделать все, чтобы эти комедии и эти музыкальные фильмы были. А потому: да здравствует новое творческое объединение!

Трубку взяла Л. ОРЛОВА.

— Хотя я теперь и стала театральной актрисой, но «не могу молчать», раз идет разговор о жанре, так любимом всеми нами. Давно пора уже создать объединение «Комедия».

А вот что сказал А. ТУТЫШКИН:

— Я голосую двумя руками за то, чтобы было создано такое объединение. И вот почему. Во-первых, здесь можно будет собрать всех, кто хочет и кто может работать в этой области, особенно из молодежи. Во-вторых, здесь можно будет добиваться возможности эксперимента, пробы, без чего, поверьте, нельзя сделать настоящую комедию. Какие-то сцены всегда необходимо переснимать. И в-третьих, здесь мы — энтузиасты комедии — сможем коллективно, от имени объединения защищать свои замыслы, свое право на смех, на шутки, на юмор. А пока мы везде только гости, точнее бедные и не всегда желанные родственники.

Когда это услыхал Ю. ЧУЛЮКИН, то воскликнул:

— Ведь то, что говорил Тутышкин, — крик нашей души. Надоело за счет нервов и крови выпрашивать милостыню. Мы хотим тоже иметь свой собственный дом. И надо оставить за объединением название «экспериментальное». Непременно оставить. Мы хотим иметь официальное право переснимать эпизоды и — не пугайтесь! — даже половину картины. И мы докажем с цифрами в руках, какая должна быть норма выработки, какая должна быть смета комедийно-музыкального фильма. Кстати, сейчас на «Мосфильме» как раз освободилось целое здание, вот там бы и разместить наше новое объединение.

Где прозвучали эти два монолога? У нас за «круглым столом»? Нет, в Центральном Доме литераторов, через дорогу. Но ведь наш «круглый стол» — понятие широкое. А что думают по поводу Дома комедии композиторы?

М. ТАРИВЕРДИЕВ:

— Мне кажется, что наш разговор останется разговором до тех пор, пока не будет подготовлено определенное и необходимое число людей, способных профессионально и талантливо делать музыкальные фильмы, пока во ВГИКе не будет организован музыкальный факультет.

Надо сказать, что наши режиссеры не отличаются большим вкусом, знанием музыки и пониманием музыкального материала, который попадает к ним в руки... Да и мы, композиторы, нередко заново изобретаем деревянный велосипед.

Помимо музыкального факультета во ВГИКе необходимо организовать в Москве и в Ленинграде курсы для тех, кто работает над созданием музыкальных фильмов. Если мы не займемся срочной подготовкой кадров — дело не сдвинется с места.

М. ТАБАЧНИКОВ считает, что дело не в том, будет или не будет создана мастерская комедийно-музыкальных фильмов. А в том, что пора разобраться в сложных взаимоотношениях режиссера и композитора в фильме.

В кино от композитора, по его мнению, почти ничего не зависит. Условия и обстановка в кино таковы, что он там почти бесправен и все его лучшие начинания упираются в безграничную волю режиссера. В театре, правда, режиссер тоже главный создатель и организатор спек-

такля, но в кино его каждое слово — приговор, да еще окончательный, да еще из тех, что «обжалованию не подлежат».

Поскольку остальные композиторы, бравшие слово за «круглым столом», прошли мимо проблемы создания мастерской кинокомедии, мы решили обратиться по телефону к отсутствовавшим в тот вечер (конечно, по уважительным причинам!) музыкантам с вопросом: следует ли создавать объединение музыкальных фильмов?

Г. ПОПОВ:

— Следует. Но во главе его должны стоять не только режиссеры, но и композиторы. Они должны принимать самое деятельное участие в составлении творческих планов. Замечу также, что композиторы этого нового творческого объединения должны быть самого разного профиля: от симфонистов до песенников.

М. БЛАНТЕР:

— Настоящий успех к музыкальному фильму приходит, как это было с «Веселыми ребятами», «Цирком», «Волгой-Волгой», лишь тогда, когда и сценарист и режиссер работают не только вместе с композитором, но и на композитора. Его участие в музыкальном фильме должно начинаться, как говорят на целине, «с первого колышка». Нельзя также забывать о том, что режиссер музыкального фильма должен быть не только человеком, влюбленным в свое дело, но и по-настоящему знающим его, обладающим настоящей музыкальной культурой. Я верю в то, что новое объединение сыграет большую роль в жизни нашего кино, и был бы счастлив получить от него творческий заказ.

Н. БОГОСЛОВСКИЙ в ответ на наш телефонный звонок прислал заметку под названием «Караул!».

«Говоря откровенно, я весьма скептически отношусь к возможности регулярного выпуска на экраны нашей страны музыкальных кинокомедий. Дело в том, что в течение более чем 25-летней работы в кино я постоянно слышу громогласные призывы к действию в этой области, присутствую на проблемных и «деловых» совещаниях, читаю в прессе статьи на эти темы. Но, как вы заметили, музыкальные комедии, вышедшие в свет за эти долгие годы, вспомнить нетрудно. А уж хорошие, выдержавшие испытание временем, вообще можно пересчитать по пальцам: «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга» (допустим), «Свинарка и пастух», «Трактористы». «Весна» уж никак не входит в этот перечень, а про «Русский сувенир» и говорить не приходится. Вот, собственно, и все. А из фильмов послевоенного времени не вспоминается вообще ничего позитивного, кроме «Карнавальной ночи», хотя музыка ее довольно быстро забылась, несмотря на настойчивую пропаганду фильма прокатными организациями.

Так что скепсис мой вполне объясним. Вспомним хотя бы о бесславной кончине комедийной мастерской при 2-м объединении «Мосфильма», мастерской, так весело и удачно начавшей работу и своим развалом оттолкнувшей от кинокомедии (а стало быть, и музыкальной!) массу творческих деятелей — энтузиастов этого жанра.

А кому, собственно, ставить музыкальные комедии? И. Пырьев давно отошел от этих дел. Г. Александров, кажется, не собирается трудиться в этой области, а ставит пьесу в театре (и даже с музыкой, написанной, по его рассказам, для него специально Чарли Чаплином!). Кто же остается? Из молодежи, решившейся на постановку комедий, пожалуй, только один Эльдар Рязанов. Остальные молодые режиссеры-комедиографы не пытаются, увы, заняться этим рискованным делом. Да и заинтересованность молодежи в постановке музкомедий весьма невелика, — во ВГИКе никого не обучают музыкальным делам. Так что основная специальность большинства молодых мастеров — это эпические полотна и психологические драмы.

А может, позвать режиссеров из театра? (Вспомните, например, удачные дебюты в кино театральных режиссеров К. Воинова, А. Эфроса, Р. Быкова.) Но кого? У всех, к сожалению, на виду безвкусные, старомодные и неизобретательные спектакли Московского театра оперетты, а именно там-то, казалось бы, только и искать!

Так что, караул, товарищи!

Никита Богословский

P. S. Я пишу эти строки, облеченный высоким доверием: меня ввели в состав группы кинодеятелей, которая должна возбудить перед министерством ходатайство об организации на «Мосфильме» 7-го объединения — комедийных и музыкальных фильмов. Повторяю, я лично настроен пессимистически. Но все равно пойду, буду добиваться успеха вместе с моими коллегами и единомышленниками. А вдруг на этот раз?.. Хотя...»

Мы могли бы набрать еще один, два, десять номеров телефонов и повторить свой вопрос еще не одному десятку музыкантов, кинематографистов, писателей и не сомневаемся, что ответ был бы один: творческое объединение комедийных и музыкальных фильмов нужно, необходимо.

КУДА ИДТИ?

Вот второй из «вечных» вопросов, занимавший собравшихся за «круглым столом».

Каким должен быть современный музыкальный фильм? Прежде всего по-настоящему музыкальным.

Его песни, мелодии должны быть не только «аккомпанементом» к сценарию, не только фоном, что еще нередко бывает, а полноправным действующим лицом. «Песня — крылья фильма» — так назвал однажды свою статью А. Лепин, и в этом не было преувеличения. Музыка, песни должны стать крыльями фильма, должны разлетаться с экрана по всей стране, как это было с песнями И. Дунаевского, В. Соловьева-Седого, Н. Богословского... Но музыкальный фильм должен быть и по-настоящему современным.

— Меня удивляет репертуарная политика наших киностудий, — говорит В. МАСС.— Посмотрите, какие поставлены музыкальные комедии: «Мистер Икс», «Вольный ветер», «Белая акация», готовится на «Ленфильме» «Холопка». Это все оперетты. А театр музыкальной комедии, оперетты находится сейчас в самом плачевном состоянии, в диком застое. Кино же, вместо того чтобы выкарабкаться из этого болота, увязает в нем все глубже и глубже, повторяя все ошибки театра оперетты. Разве это путь музыкального фильма?

Больше того. Возьмем «Мистера Икса», «Холопку». Когда и где происходит действие этих фильмов? Кто их герои — опереточные графы? А перед нами стоит проблема создания современного фильма на современном, сегодняшнем материале. И опять-таки: если уж кинематограф борется за современную тему, то, к примеру, экранизируют слабый спектакль Одесского театра «Белая акация» Дунаевского. Куда это все годится?

Мы должны создавать оригинальные фильмы, подлинно кинематографические произведения, а не переводить старые, притом такие слабые вещи, как «Мистер Икс», на язык экрана.

Ведь не случайно, как только заходит речь о музыкальном фильме, приводится в пример «Карнавальная ночь». Это по-настоящему современная музыкальная кинокартина, где и оригинальная музыка и оригинальный сценарий.

Да, одной лишь музыки, как бы она ни была хороша, мало, чтобы фильм стал большим художественным произведением. Необходим сценарий. Не конферанс к музыкальным номерам, а талантливый литературный сценарий, достойный опубликования не только в монтажных листах, а и в любом журнале, сборнике, собрании сочинений.

Об этом говорил Н. КЛАДО.

— Комедию мало любить — ее надо делать. И делать по-современному, точно представляя себе, что нужно брать сегодня из ее истории на вооружение, а что — нет.

Работы И. Пырьева и Г. Александрова не могут быть единственными жанрами комедийного фильма. Дело в том, что традиционный лирико-комедийный «набор» — непременная молодая лирическая пара, простак, старики комики и т. д. — сегодня уже архаичен. Надо искать новые пути. И судьба такого талантливого мастера, как Пырьев, беспокоит. Почему он не ставит новых комедий, не экспериментирует?

Не уяснив себе, что устарело, нельзя понять и что нужно, что прогрессивно. Ведь самое слабое в «Карнавальной ночи» — ее лирическая часть и образы молодежи, самое же сильное — Огурцов, он же Бывалов.

Почему же «взял верх» Огурцов? Дело в качестве материала — в пресности, вялости и шаблонности этих лирических образов. Дело в том, что комедия должна быть по-настоящему остроумной и умной.

Я уже не раз говорил и писал: комедия — это не холостая пальба, а прицельная стрельба. И сюжет, система образов комедийного фильма должны строиться не на водевильных недоразумениях, а на столкновении взглядов героев, на различных (и ярких, самобытных!) характерах героев, на разном мироощущении и миропонимании наших современников, которые необычайно выросли за эти годы.

Комедия должна быть не только веселой, а и умной. В этом секрет ее настоящего успеха. В этом направлении и должны идти поиски. И надо воспитывать драматургов, способных решить эту задачу.

Что нужно для этого? Создать помимо музыкально-комедийного факультета во ВГИКе ежегодно созываемый семинар комедиографов — писателей, режиссеров, актеров. Показывать им лучшие наши и зарубежные комедии, обсуждать их замыслы и отобрать, оснастив умным смехом, лучшие из них, составив тем самым репертуар нового объединения.

●

Случилось так, что, говоря о музыкальных фильмах, большинство участников встречи прибавляло к ним эпитет «комедийный». А если это будет драма? Трагедия?

— Сводить разговор только к созданию музыкальной комедии было бы неправильно,— подчеркнул И. Пырьев.— Вопрос нужно ставить и о комедии, и об опере, и о драме, и о балете и т. д.

Ведь мы, живущие в Москве, Ленинграде, Киеве, Тбилиси и других крупных городах, оказываемся в ином положении, чем жители небольших городков, поселков, сел и т. д. И эта бóльшая часть нашего населения желает приобщиться к настоящей музыкальной культуре: слушать оперы, симфоническую музыку, хорошие песни. Мы, кинематографисты, обязаны удовлетворить ее запросы. А что получается? Композиторы у нас интересные, классика прекрасная, певцы талантливые, есть у нас и чудесные оркестры, ансамбли песни и пляски, а музыкальных картин нет. Наших певцов, наши ансамбли знают и любят, зрители тянутся к ним, хотят услышать, увидеть на экране, а мы с ними не работаем.

Правда, были попытки экранизировать «Евгения Онегина», «Пиковую даму», но попытки, мне думается, примитивные. В этих фильмах не было своеобразного, оригинального решения.

А вот Л. Арнштам подошел к постановке балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» творчески. И есть еще немало превосходных балетов, которые можно было бы экранизировать с такой же бережностью к их музыке, как это сделал Арнштам.

Не знаю, как на чей вкус, но я смотрел недавно хороший телевизионный фильм-оперу «Моцарт и Сальери». Интерес к таким произведениям у зрителей надо воспитывать.

2*

Этого вопроса коснулась и критик Г. ТРОИЦКАЯ.

— Говоря о музыкальных фильмах, мы часто забываем о том, кому этот фильм должен быть адресован. Есть разные зрители: одни готовы часами стоять в очереди на «Золотую симфонию», других влечет серьезное музыкальное произведение. А у третьих надо воспитывать вкус, прививать им интерес к творениям настоящего, большого искусства. А что получилось в Москве с демонстрацией того же фильма «Моцарт и Сальери»? Я не знаю, нужно ли здесь говорить, что исполнение Смоктуновским роли Моцарта замечательно. А фильм прошел в Москве незаметно. В чем здесь причина? Чья вина? И проката и нашей печати в равной мере. В дни демонстрации фильма о нем не было ни специальных статей, ни хотя бы привлекающих внимание информаций. Показывали его почему-то не на первых, а на вторых экранах, в основном по клубам. И фильм, если верить цифрам проката, провалился.

В результате не только не привлекли к этой интереснейшей работе новых сторонников, но даже те, кто хотел посмотреть ее, не смогли этого сделать.

Цель музыкального фильма — не только вызвать смех, хотя это хорошая и добрая задача. Его цель — всесторонняя пропаганда классического музыкального наследия и достижений современной музыки.

И все же не случайно, что «за круглым столом» речь пошла главным образом о комедии. Потому что этот легкий по названию жанр—на деле один из самых трудных. Потому что здесь скопилось более всего неудач. Потому что здесь поспешней, чем в какой-либо другой области кинематографии, торопятся предъявить друг другу «перечень взаимных болей, бед и обид». И это, надо признаться, произошло в известной степени и за нашим «круглым столом», где было много критики — и справедливой критики! — но чаще всего в адрес соседа и реже всего в свой.

А разве не следовало бы и композиторам, и сценаристам, и режиссерам, и актерам, работающим в области комедии, подумать над тем, что ими еще не сделано, не доделано? Разве не следовало им спросить самих себя: почему у нас еще так мало умных комедий? Острых комедий? Смелых комедий, где под обстрел брались бы не только начхозы и управдомы? Почему так упорно и боязливо отказывают положительному герою в юморе, в веселости, в иронии наши сценаристы (и режиссеры и актеры)?

Обо всем этом не стоит забывать сейчас и особенно в тот миг, когда мы наконец переступим порог долгожданного Дома комедии.

С этим согласились все участники встречи.

Итак, пусть будет Дом комедии (кинокомедии, конечно!) и музыки (киномузыки, конечно!). И пускай в нем чувствуют себя, как дома, и сценаристы, и режиссеры, и композиторы, и актеры, и операторы, и художники — словом, все, кто любит юмор и понимает юмор, любит музыку и понимает музыку. И пускай почаще распахиваются створки его дверей, выпуская в жизнь, и на долгую жизнь, фильмы, полные радости, бодрости, веселья.

Мемуары о недавнем

Д. ДЭЛЬ

С мыслью о Ленине

Что же надо актеру, чтобы сыграть в кино такую ответственную роль, как роль Якова Михайловича Свердлова, ближайшего соратника В. И. Ленина? А самого Ленина?

Да простится мне, что я буду отвечать на второй вопрос, рассказывая главным образом не о себе, а о других.

В образе Якова Михайловича в кино мне посчастливилось встретиться с Лениным несколько раз. Я хочу рассказать о четырех встречах с четырьмя разными исполнителями этой роли. Фильмы: «Ленин в 1918 году», «Яков Свердлов», «Балтийская слава» и «В дни Октября». Артисты: Б. Щукин, М. Штраух, Б. Смирнов и В. Честноков.

Есть много общего в работе всех четверых, ведь они все стремились к одному образу, где даже внешнее сходство было обязательно. Общим был и путь, которым они шли, постигая великий образ; общим был и материал познания человека; общим был и энтузиазм и понимание особой серьезности своего труда и особой ответственности. Отличия были, так сказать, в личном материале, то есть в характере артиста, в его душевной глубине, в его, наконец, таланте перевоплощения.

Не так-то просто вообще разрешался вопрос о праве кино на воплощение образа Ленина.

Бесконечно было желание сохранить любимый образ Ильича живым. Но для многих, самых близких Владимиру Ильичу людей задача эта казалась неосуществимой, более того, кощунственной.

Трудно было представить, что найдется актер, способный вместить и передать все содержание человека, имя которого Ленин.

В это время и произошла одна встреча — дома у Надежды Константиновны Крупской, где присутствовала Клавдия Тимофеевна — жена Я. М. Свердлова, которая мне об этом и рассказала. Приглашен был на разговор у Крупской Максим Максимович Штраух. В этой мирной вечерней беседе Штраух не принимал участия, он слушал, сидя в глубоком кресле в темном углу гостиной, пока вдруг... «Вдруг оттуда, из дальнего угла, — вспоминает К. Свердлова,— на нас обрушился звонкий, веселый, насмешливый голос Ленина! И задорный смех его! Мы вздрогнули и замерли. Ильич! Живой Ильич! Затаив дыхание, мы слушали, не понимая толком даже о чем.

«Кино! Театр! Почему скульптура? А живопись? Где логика?»

Это звучал ленинский голос, ленинский характер, его интонация, его дикция со всеми ее особенностями, его милое «р»! Вся фигура вставшего с кресла актера стала вдруг ленинской. Словно чудо!» Не выдержала, очевидно, душа артиста — Штраух играл уже Ленина на сцене Театра Революции в пьесе А. Корнейчука «Правда». И это своеобразное выступление большого актера сильно поколебало решимость возражавших.

Героический эксперимент начал разворачиваться, как генеральное сражение «на полях» павильонов студии «Мосфильм».

Через полтора года битва была выиграна. Б. Щукин одновременно с М. Штраухом утвердил образ Ленина в кинематографе, как до них Б. Бабочкин утвердил в нашем ви́дении и сознании образ легендарного Чапаева.

Я встретился с Щукиным как с исполнителем роли Ленина при обстоятельствах совершенно неожиданных. В Ленинградском

Новом тюзе шла последняя генеральная пьесы «У лукоморья». Я сидел в своей уборной в полном гриме профессора. Я играл его очень толстым — с помощью солидной толщинки. Я играл его курносым — с помощью гуммоза. Я играл его бородатым и густоволосым — с помощью парика и бороды. Вот к такой фигуре вошли три товарища из Москвы, главный из них представился директором картины «Ленин в 1918 году». Срочно, сегодня, через три часа я еду с ними в Москву, заявили они.

— Необходимо переснять в законченной уже картине ряд сцен со Свердловым.

Мне стало весело.

— Вот так, говорю, и поедем? В этом гриме, с этим животом, прекратив генеральную, сорвав премьеру, объявленную в афишах?

— А вы понимаете, откуда исходит требование на вас?— значительно и непререкаемо заявил директор картины.

Как они вообще проникли за кулисы, не понимаю... Хотя это же — кинематографисты! Я отказываюсь ехать сегодня, сейчас и прошу подождать два дня. После премьеры — пожалуйста, я могу, не заходя домой, ехать прямо на вокзал.

— Между прочим,— пытаюсь я барахтаться,— вы, может быть, не знаете, но премьера «У лукоморья» — это пьеса Д. Дэля, то есть моя, и мне не так уж чертовски хочется срывать ее, понимаете?

— Мы все знаем, но ни у вас, ни у нас другого выхода нет! — режут они.— Вернетесь и сыграете. Премьера не волк, в лес не убежит.

— Идите, говорю, к нашей дирекции, я же этот вопрос сам не решаю.

Выход был найден совсем с другой стороны. Им, кроме меня, нужен был еще и Н. Черкасов в сцене Горького с Лениным (Горького играл Черкасов), нужно было какой-то кадр доснять или переснять. И Черкасов, вняв мольбам н а ш е й дирекции, отказал т о й дирекции. Он, видите ли, может ехать в Москву тоже только через два дня. На мое счастье, Черкасов был не только великий артист, что на них не возымело бы никакого действия, но он еще был и депутатом Верховного Совета. Дирекции кино пришлось смириться, премьера «У лукоморья» состоялась. Но зато сразу, не дав автору дослушать скудные аплодисменты (я подрядился говорить здесь правду), его усадили в машину, и «Красная стрела» утром доставила нас всех в Москву.

Меня отвезли на «Мосфильм» и сразу посадили в просмотровый зал. Здесь меня оставили наедине с готовой картиной «Ленин в 1918 году». Для одного меня сейчас «крутят» новую картину. Я смотрю на Ленина совершенно завороженный. И я буду существовать в этой картине рядом со Щукиным?! Начинаю ощущать никогда не испытанное чувство гордости, что ли.

Жадно, неотрывно смотрю на экран. И вот появляется там Яков Михайлович Свердлов. Его в картине играет другой исполнитель. Завтра эти сцены будут переснимать со мной. Мне очень важно понять ошибки товарища. В отличие от очень многих артистов я люблю играть, когда на роль назначаются двое исполнителей. Репетировать в очередь, смотреть и п о н и м а т ь, глядя на товарища, как надо и как не надо играть,—это же лучше любого режиссерского указания. Все, что не видишь на себе, отлично видно на другом, особенно нахально выпирают при этом ошибки дублера, которых ты уже теперь безусловно не повторишь. Так случилось и здесь.

Очень было ясно, ч т о неверно в сыгранном образе Свердлова и что, следовательно, надлежит мне исправить завтра во время пересъемки. Я не позволяю себе радоваться неудаче предшественника, ибо знаю, кто он, а радуюсь я действительно тому, что теперь до конца понимаю свою завтрашнюю задачу.

Но не меньше всего этого меня интересует главнейший вопрос: что же нужно актеру, чтобы сыграть роль Владимира Ильича Ленина? Спросить завтра у Щукина? Неудобно, да и вряд ли умный актер тебе, актеру, не обернет вопрос шуткой. Что я знаю о Щукине? Знаю наверняка, что добросовестнейший артист с момента получения этой роли посвятил время, силы, всего себя изучению того, что написано самим Лениным, изучению истории партии —это, так сказать, научная подготовка к роли, потому что все мысли Ленина должны стать как бы и твоими мыслями. Но и все человеческое окружение, друзей и врагов Ленина надо знать. И, наконец, самое сложное, трудное и самое увлекательное в то же время — не только знать, а и в себе воспитать все человеческие, личные, свойственные только Ильичу житейские, индивидуальные черты его характера, его походку, его жест, голос, дикцию, руки, глаза! Смех, беседу, гнев и радость — все,

все от самого малого до самого крупного — все себе привить, всего себя ломая, уничтожая неленинские и воспитывая ленинские черты. Жизнь, твоя, личная, кончается, начинается долгий этап освоения чужой жизни. Все это новое должно прижиться к душе и к телу, как свое собственное, и, если ранят Ленина, кровь должна литься у тебя. Вся эта актерская работа нужна для любой большой да и малой роли, скажете вы, если иметь в виду добросовестного мастера. Да, конечно, но степень ответственности перед народом, перед партией, когда живы люди, близко знавшие Ленина, и, наконец, твое собственное безграничное уважение к человеку — все это требует в данном случае сверхтщательной подготовки к работе, и на нее нужно время, время и время, которого кино не дает. Что еще нужно актеру? Талант? Да! И немалый. Зрелость и опыт мастера? Да, конечно. А вкус? А такт? А чувство меры? Безусловно! И последнее. После того когда трудное уже стало верным, когда привычное кажется уже легким и вот-вот, с минуты на минуту должно свершиться то чудо преображения, когда ты уже тело свое, кровь свою ощущаешь как тело и кровь твоего героя, тогда-то перед тобой и возникает последняя преграда, последняя крепость.

Да! В самом конце пути от тебя потребуется еще одно — безграничная храбрость. Как при атаке! Когда надо ринуться в бой! Или ты победишь, или все, что ты проделал до сих пор, пойдет насмарку. Неукротимая, геройская смелость! И то, что я сейчас скажу, прозвучит как страшный парадокс, но я знаю, что иного решения нет. Теперь, актер, забудь, что это Ленин! Забудь, что это вождь народов! Забудь, что гений! Что никто его до тебя не играл! Играй Человека, такого, каким он уже в тебе живет. И пусть тебе будет легко и весело. Не думай уже, как ты пойдешь, как сядешь, как заговоришь. Тебе все доступно! Ты все можешь. Беззаботно и весело становись перед объективом. Ты всем нравишься. Тебя все любят. Живи свободно! С в о б о д н о! Ты непременно будешь в кадре, в свете виден и слышен, пусть теперь операторы ловят тебя, если где-то чуть-чуть ты не совсем на той черточке на полу остановился, не на тот градус повернул голову. Они поймают тебя потому, что теперь ты — хозяин положения, потому, что именно этой свободы все с режиссером во главе только от тебя и ждали. Наконец это уже все? —

«Я к о в С в е р д л о в». В роли В. И. Ленина — М. Штраух, в роли Я. М. Свердлова — Л. Любашевский (Д. Дэль)

вздохнете вы. Представьте, не знаю. Что-то еще, что-то, может быть, самое главное? Не знаю. У меня нет уверенности, что это все. Я жду встречи со Щукиным завтра.

— Но позвольте,— скажут мне,— если все дело в свободе, в том, чтобы забыть самое трудное и играть человека так вот, ни о чем не думая, для чего же тогда весь каторжный труд, если в последнем счете нужна только смелость и свобода? Неужели ум актера, его темперамент, искренность и глубина, сам талант его отступают перед последним вашим требованием: «Забудь, что играешь Ленина»? Но таких «смелых» артистов хоть пруд пруди, тогда Ленина может играть каждый, кто смел и кто легко добьется с помощью гримера внешнего портретного сходства. Так? Конечно же, не так. Я говорю о той свободе, которая приходит как следствие огромного труда, а не является заявкой нахала. Я говорю о смелости как о последнем рывке в глубоко подготовленной атаке. Я говорю о легкости как о песне, которая окрыляет твой шаг. Следовательно, я утверждаю п о э т и ч е с к у ю сущность творчества, безмерную роль воображения с полнейшей верой в предлагаемые обстоятельства. Право на это счастливое пребывание в минуты творчест-

ва и дает огромный, честный труд, проделанный актером над ролью в те дни, месяцы и годы, что он был ею одержим. Иначе ваша «свобода» выльется в панибратство с Лениным.

...Наступает мое завтра. Я уже знал, что Щукина должны привезти из Кремлевской больницы, где он находился после конца съемок.

Но отпустят ли его врачи? Впрочем, кто знает кинематографистов, может в этом не сомневаться. Они выторговали больного у профессуры на два часа всего (!) для какой-то там пустяковой пересъемки одного кадра. Медицина поверила кинематографу, она относилась к людям кино с доверием. Она знала пока из мира кино только своего больного.

Мы ждали Щукина в павильоне.

Наконец, вот он! У меня нет иного сравнения: в павильоне «Мосфильма» взошло солнышко. Я видел лица плотника и режиссера, портнихи и операторов. Павильон улыбнулся сразу всею сотнею лиц. Вошел Щукин. Кажется, что заулыбались с людьми все диги и юпитера. К нему ринулись навстречу. Так все его любят? Такое обаяние?! Вот и вырвалось это последнее слово, последняя точка, которую художник легким прикосновением кисти ставит на портрете, и глаза прозревают. Обаяние личности актера — вот что венчает все требования к исполнителю роли Ленина. Обаяние не равнозначно таланту. Не всякий талантливый мастер обаятелен, как и не всякий обаятельный человек — талантливый художник. Но вместе это та неотразимая внутренняя сила артиста, которая, конечно же, тогда достигает вершин творчества, когда ко всем этим д а н н ы м приложены и знание и труд. Вот, наконец, и все то, что надо актеру, чтобы сыграть такую роль, как Ленин, основное и обязательное во всяком случае.

Я восторженно пожимаю руку подошедшего ко мне Щукина. Он с острым любопытством глянул на меня. Мы еще не гримировались.

— Попробуем порепетировать? — И после первого же обмена репликами: — Да... Но тогда я должен в этой сцене (сцена на кухне с убежавшим молоком) совсем иначе вести себя. Ведь это же совсем другой Свердлов,— говорит он.

Но он был уже свободен в образе Ленина, и ему никаких особых репетиций не надо было, чтобы изменить прежний рисунок отношения с тем, первым Яковом Михайловичем и начать некие иные отношения с этим новым Свердловым. Я не рассказывал бы о том первом исполнителе, если б не был уверен, что не поврежу ему, а читателям будет интересно узнать о нем. Внешнее сходство с Яковом Михайловичем у него было идеальное, больше, чем у меня, но он не был актером. Он был лектором при Политуправлении Красной Армии. Роль Якова Михайловича досталась ему именно за это редкостное внешнее сходство, она была первой его ролью в кино. Опытные актеры театра долго не обретают покоя перед объективом киноаппарата, особенно после команды режиссера: «Приготовились к съемке! Тишина в павильоне!» Включается звон. «Аппаратная!» Откуда-то гудок в ответ — значит, готово. Помощник голосом счетовода регистрирует: «Дубль 105, один! —и убегает с дощечкой. «Мотор!»— нервно отдает последнюю команду режиссер. Какая-то лягушка квакает в утробе самого киноаппарата и все. Все! Теперь действуй! Говори! Дыши! Твои слова! Ну же! Какие слова? Ну же! Не помнишь? Забыл? Все вылетело из головы?

— Стоп! — кричит режиссер. Кадр испорчен.

«В дни Октября». Кадр из фильма

Если вы снимаетесь первый раз в жизни и вдобавок вы вообще не актер, а в довершение паники вам уже не десять лет отроду, то вы непременно что-нибудь наврете. И тогда режиссер кричит это свое «стоп!», после чего ваша пытка начинается сначала, меняется только цифра вашего дубля, а следующий крик «стоп!» уже не скрывает режиссерского раздражения на вашу тупость, на порчу дорогой и подотчетной пленки. Советую: не ходите сниматься в кино, если у вас слабые нервы и неважное сердце.

Итак, этим пламенным трибуном, на сей раз игравшим брата в картине «Ленин в 1918 году», был... я уже проговорился? Это был младший брат Якова Михайловича — Герман Михайлович Свердлов. Мы с ним потом познакомились, и я слушал его блистательную лекцию. На трибуне он был совершенно свободен и очень похож на брата, но в картине, где вместо лекции требовалось «играть» с Лениным целую сцену и говорить не своими словами... Нет, он нисколько не обижался на замену и при знакомстве отнесся ко мне с редкой приязнью. Вот почему я и счел возможным рассказать теперь этот любопытный эпизод, не боясь чем-то обидеть актерскую неискушенность Германа Михайловича Свердлова. Надеюсь, что он этот рассказ примет как свидетельство глубочайшего моего уважения к нему.

Чтобы закончить наш разговор о Щукине, считаю необходимым сказать, что после двухдневной, вместо двухчасовой, отлучки, разрешенной профессурой, Борис Васильевич вернулся в больницу, и... я знаю только то, что он не играл уже, как предполагалось, премьеру «Ревизора» в театре имени Вахтангова, что физическая изнурительность съемок двух фильмов о Ленине опять привела его в больницу.

Путь подготовки к образу Ленина был таким же глубоким и сложным и у остальных исполнителей этой роли. Несомненно, этот путь познания и перестройки собственного «внутреннего хозяйства» проходили все. Поэтому рассказ о трех дальнейших встречах с Лениным будет коротким.

С Максимом Максимовичем Штраухом, о котором я уже упоминал, я встретился в картине «Яков Свердлов». Ее ставил С. Юткевич. Штраух в роли Ленина лицом, фигурой, речью был ближе к соответствию с Владимиром Ильичем, чем даже Щукин, но существовало одно «но», не очень, может быть, заметное в небольшой по метражу роли его в этой картине. Однако это маленькое «но» не ускользнуло от внимания окружающих. Он был как-то холодноват. Вот умирает Яков Михайлович. Ленин обнимает его. Склоняется обессиленно голова Свердлова на грудь Ленина, как будто Яков Михайлович говорит: «Если так, то и умереть не страшно, Владимир Ильич, если вы со мной». Кадр снят. Все в порядке. Снята и речь о Свердлове. Все довольны, но...

«Ленин в 1918 году». В роли В. И. Ленина — Б. Щукин, в роли А. М. Горького — Н. Черкасов

Взгляните на М. Штрауха в другой картине — «Рассказы о Ленине», поставленной тем же режиссером Сергеем Юткевичем к сорокалетию Советской власти. Вы любили Щукина, вы полюбили здесь Штрауха. Владимир Ильич существует здесь, подлинный, любимый, огненный и нежный, великий и простой, такой, каким он ушел от нас, вложив в сердце каждого живущего кусочек своего сердца. Тот, кто почему-либо еще не видал эту картину, пусть исправит ошибку и посмотрит ее в дни больших революционных праздников, когда ее демонстрируют прокатные организации. Такие картины надо снова и снова рекламировать — это слово сюда не идет,— не рекламировать, а убежденно, увлеченно, любовно о них рас-

сказывать, чтобы всем не видевшим з а х о т е л о с ь их посмотреть. Это я и делаю сейчас.

Встреча моя с Б. Смирновым была очень короткой. В «Балтийской славе» роли Ленина отведен совсем небольшой метраж. День приезда Ленина весной в Петроград и маленькая сценка в день отъезда Ленина летом из Петрограда. Я расскажу только об условиях съемки, в которые попал Борис Смирнов. Об остальном вы догадаетесь сами.

Смирнова вызывают из Москвы на «Ленфильм» и вручают роль — речь Ленина с балкона дворца Кшесинской к огромным массам народа. Завтра съемка. Речь большая. Ее можно произносить только дословно, это подлинная речь Владимира Ильича. В ней нельзя ошибиться или где-то свое слово вставить. Три часа его гримируют, потом час уходит на установку света, потом репетиция. «Рука на этом слове — здесь, а нога — так. Когда вы произносите следующую фразу, наклонитесь всем корпусом вперед! Ниже! Выше! А голову держите прямо! Нога— здесь. Кепку на этом слове положите в карман. Нет, в правый! Минутку! Лучше в левый...» И так далее в этом духе. «Полный свет!»— разверзаются все огневые пасти юпитеров на него. Жарко? Устал? «Приготовились! Генеральная!» Когда у актера еле теплится душа и еле помнятся слова вчера полученной речи, начинается сама съемка. «Приготовились! Тишина в павильоне. Боря! Спокойно! Только не волнуйся! Спокойно!»

Это то самое «спокойно», которое произносит зубной врач, запихивая вам в рот свою козью ножку. «Спокойно! Снимаем!»

Теперь я тоже спокоен: вы поняли, как звучит эта речь в картине, и вы будете снисходительны к артисту.

Забыл добавить, что вместо народных масс (они сняты отдельно) у балкона дворца Кшесинской (в павильоне выстроили балкон на высоте двух метров от пола) были только режиссер с помощником, да девушка-гример, да осветители. Можете весь пафос безответной вашей речи обращать к ним, но у них сейчас свои заботы, а речь вашу, пока вы репетировали, они заучили уже наизусть и могли бы вам подсказывать ее, как если б вы отвечали урок в школе рабочей молодежи.

Последний Ленин, с которым я встретился в кино, был Владимир Иванович Честноков.

Образ Ильича неисчерпаем. В картине «В дни Октября», поставленной Сергеем Васильевым, Ленин показан как трибун революции, как ее мозг и ее вдохновитель. Роль состоит из речей. Ленин как бы не сходит с трибуны. И актер Честноков, актер высокого интеллекта, рожден для передачи движения человеческой мысли. Он чувствует, понимает интеллектуальную стихию и умеет доносить самую идею предельно логично. Таков Честноков, таков его Ленин.

Каждый большой актер — своеобразная личность, и при всем мастерстве перевоплощения, в любой роли, обязательно обнаружится его неистребимая индивидуальность. Ленин, Владимир Ильич — один и неповторимый, а у артистов он — Ленин и еще некто, это уж от самого артиста. Поэтому при выборе актера на роль Ленина это обстоятельство должно очень учитывать.

Честноков приходил безукоризненно готовым к съемке. Ни одного режиссерского «стоп» не было в его адрес. Текст роли он задолго имел у себя. Мы поражались на съемке, когда с захватывающим дух темпом Честноков без единой запинки произносил огромный монолог, на протяжении которого киноаппарат успевал совершить круговой объезд всех участников сцены. И когда точка в речи совпадала с концом круговращения аппарата, мы разражались аплодисментами в адрес Ленина. При обаянии человеческом, при его редком благородстве артист сумел показать в воинствующем, в кипящем, в требовательном, в бескомпромиссном вожде в канун Октябрьского переворота черты величайшего стратега революции. Я не критик (особенно для этой картины), я говорю только о Честнокове и о том материале, который заложен в сценарии для роли Ленина.

Я кончаю свой рассказ, как будто ничего не сказав, как же актер Любашевский (в театре и в кино я выступаю под этой фамилией) работал над ролью Свердлова. Право, я проделал над собой ту же работу, что и остальные артисты над своими ролями, кроме того, что мне довелось еще написать пьесу о Свердлове «Большевик», которая игралась в Новом тюзе и в основном вошла в сценарий картины «Яков Свердлов».

Макс ПОЛЯНОВСКИЙ

«Это наш оператор»

Он снимал на киноленту Чапаева. Нет, не артиста Б. Бабочкина, который играл Чапаева в знаменитом фильме. Он снимал для экрана самого Василия Ивановича Чапаева, легендарного комдива. Когда снимал? Во время гражданской войны. Поговорите с ним, узнаете. Пойдемте, познакомлю вас с Петром Васильевичем.

Режиссер подвел меня к невысокому, коренастому и широкоплечему оператору. Лицо его было округлым, доброжелательным, глаза теплые, мягкие — внешне тихий, равнодушный человек.

— Товарищ хочет с тобой познакомиться,— сказал режиссер и назвал мою фамилию.

Петр Васильевич протянул мне руку.

— Очень приятно! Ермолов,— представился он.

Произошло это на одной из московских киностудий весной 1935 года. Ермолов «крутил» тогда художественную картину.

— Вы снимали настоящего Чапаева? — задаю первый вопрос.

— К счастью, да,— ответил Ермолов.— И по счастливой же случайности этот ролик ленты с Чапаем сохранился. Его нашли в архиве режиссеры братья Васильевы, создавшие фильм «Чапаев». Они этот ролик просматривали на экране десятки раз. И актер Бабочкин, сыгравший роль Чапаева, смотрел. И гример-парикмахер изучал на экране внешность Чапаева.

— Вы часто снимали Ленина и Крупскую? Были с ними знакомы?

— С Владимиром Ильичем знаком не был, хотя и снимал его. Зато Надежда Константиновна меня знала. Мы с нею ходили в долгое плавание. Однажды в Москве она представила меня Ленину...

Нашу первую беседу приостановили. Перерыв окончился. В павильоне возобновили съемку.

Ермолов дал мне номер своего домашнего телефона. И вскоре мы встретились в обстановке более спокойной — у него на квартире.

Я собрал некоторые сведения о кинодеятельности Ермолова. И шел к нему, много повидавшему и поснимавшему для экрана, нашпигованный всякими вопросами.

— Опять вы Чапаевым интересуетесь. Как снимал его? История недолгая. Расскажу...

Ермолов говорил не спеша. Я записывал.

— Восемнадцатый год был. Самое начало осени. Сентябрь. Снимал тогда кинохронику на фронтах гражданской войны. Четвертого сентября, помню точно, направили меня в район Свияжска и Казани. Под прикрытием красной флотилии мы утром вступили на пристань Казани. На машинах поехали в город, к зданию тюрьмы. Там наши освобождали политических заключенных, арестованных белогвардейцами и чехословаками. На том фронте активно воевал вместе с белыми чехословацкий корпус генерала Гайды. Потому и фронт назвали «чехословацким». Однако противник бежал. Не вынес напора красной речной флотилии и нашей Пятой армии, зашедшей в тыл врага.

Настроение у всех было хорошее: одержали победу, освободили частицу родной земли, неприятеля подмяли. Но у меня было особо хорошее настроение: среди доставшихся нам трофеев оказалась кинопленка. Сколько метров было, точно не помню, но не так уж мало. Я ее реквизировал всю и был счастлив. Нам в поездку выдавали от силы сотню метров, а тут несколько свежих коробок. И вот на пленке, захваченной у врага, я стал снимать, как его же наши воины громили. До чего было приятно «крутить» и не бояться провернуть один-два лишних метра.

Благодаря пленке я стал активнее работать на Восточном фронте.

Из Казани выехал в Самару, оттуда в район города Уральска, где разместилась «особая армия» Чапаева. Ездил по частям, снимал чапаевцев, а самого его не оказалось на месте.

Возвращаюсь в военный поезд: там, в одном из вагонов была у меня устроена небольшая лаборатория. Ведь я и на фото снимал тоже. На одной из станций близ Уральска остановка. Толкуют: Чапаев сюда приехал, встречает наш поезд. Выхожу с камерой на платформу, вижу: около вагона двое военных разговаривают, вроде карту разглядывают. Один невысокий, усатый, легкой бородкой оброс (не нашел времени побриться, должно быть), другой — подлиннее, чисто выскобленный.

Подхожу к ним со своим киногрузом, спрашиваю:

— Не видали здесь Чапаева Василия Ивановича?

— Видали!— ответил усатый.— Вот он я — Чапаев.

— Очень хорошо, товарищ Чапаев. Давно вас разыскиваю. Разрешите снять для военной кинохроники,— говорю ему, а сам камеру наставляю.

— Снимайте, пожалуйста! — ответил Чапаев и снова вступил в разговор с высоким военным.

Нацелился и стал их снимать на фоне вагона. В это время показался в дверях человек в кожанке. То

П. Ермолов. *Рис. А. Разумного*

был Демьян Бедный, известный поэт. Вышел, встал на верхней ступеньке и тоже получился на некоторых кадрах, как бы за спиной у Чапаева. Демьян с нашим военным поездом тогда ездил, стихи на злобу дня сочинял. Их тут же в поезде маленькая типографская машина печатала. «Летучки» эти раздавали местным жителям.

Чтобы снять Чапаева покрупнее, приблизил к нему камеру и говорю:

— Василий Иванович! Прошу вас улыбнуться и глядеть сюда,— показываю на объектив. Он засмеялся и говорит:

— А птичка оттуда вылетит? Детям так всегда обещают, когда их фотографируют...

Снял его, как говорят у нас, крупным планом и спрашиваю:

— Вы сюда на чем приехали, товарищ Чапаев?

— На коняге. Может, и его снять для кинематографа требуется? Так он за вокзалом стоит, к забору привязанный. Из мешка сено хрупает...

— Желательно,— говорю ему,— Василий Иванович,— заснять коня вместе с всадником. Надеюсь, не откажете.

Чапаев согласился. Закончил он разговор, и мы пошли. Он не был кичливым, держался просто. Подошел, отвязал коня, проворно устроился в седле и был снят на ленту сидящим верхом.

Вот весь мой запас воспоминаний о киносъемке настоящего, подлинного, живого командира 25-й дивизии Чапаева в сентябре 1918 года. Не думалось в те минуты, когда я снимал его, еще молодого сравнительно человека, что год спустя Михаил Иванович Калинин, открывая очередной съезд Советов, назовет его, Чапаева, имя в числе погибших борцов за свободу — Карла Либкнехта и Розы Люксембург, Свердлова и других.

Ермолов помолчал. Но когда миновала минута грусти, вспомнил о фильме, созданном благодаря трофейной пленке. Он и спустя много лет радовался той удаче.

— Фильм получился из трех частей, 900 метров! Назывался он «Чехословацкий фронт». Его показывали в Москве. Сам Ленин нашел время просмотреть мой «боевик». Специально приехал на Таганку. Там, в кинотеатре «Вулкан» показывали эту ленту. Владимир Ильич просмотрел и одобрил.

В здании, где помещался прежде «Вулкан», на Таганской площади ныне работает драматический театр. На его фасаде укреплена мемориальная доска с барельефом Ленина. Надпись на мраморе напоминает, что Ильич приходил сюда, выступал здесь.

Несколько раз Ермолову, ставшему фронтовым кинокорреспондентом еще в 1914 году, когда началась мировая война, посчастливилось снимать Владимира Ильича.

— Приедешь, бывало, из армии в Москву проявить и сдать снятую кинохронику, получить новую пленку и — снова на фронт. При таких наездах иногда мне поручали снимать события, происходившие в столице. Вместе с другими операторами побывал на четвертом конгрессе Коминтерна, на Двенадцатом и Тринадцатом съездах партии. Видел Ленина, снимал его. Каждый из нас стремился уловить его в свой объектив, показать Ильича по-новому, необычно. Но в кассете имелся ничтожный запас ленты... Иной раз, снимая Ленина, приходилось ограничиваться полутора или двумя метрами пленки. На экране он появлялся секунды на три, а людям всегда хотелось смотреть на Ильича подольше... Несколько раз снимал я Ленина, но в памяти удержалась история одной киносъемки. Ничего необычного в ней не было.

...Весь девятнадцатый год я находился в поездках. Сперва на Украине снимал ликвидацию белой банды атамана Григорьева, потом взятие Одессы советскими войсками. В то лето положение создалось тяжелое: с юга наступал белогвардейский генерал Деникин, на северо-западе — генерал Юденич, а на востоке адмирал Колчак.

В те дни «Правда» во всю ширину страницы взывала: «Социалистическое отечество в опасности! К оружию! К битвам! К победе!» Или еще так: «Петроград и Москва голодают! Рабочие и крестьяне хлебных губерний! Все ваши силы отдайте на отправку хлеба голодающим!»

Именно тогда Ленин предложил организовать агитпоезда и агитпароходы. Пусть движутся по стране лекторы, пропагандисты, актеры и музыканты, журналисты, поэты, художники, кинооператоры, пусть рассказывают людям, чего добивается власть Советская, почему белые хотят сокрушить ее.

Агитационные поезда и пароходы останавливались на какой-нибудь станции или на пристани, сразу устраивалась лекция, концерт, киносеанс, выпускалась живая газета. Если район оказывался хлебным, агитировали, призывали оказать помощь голодным, добивались отправки продуктов жителям городов.

Случилось так, что оператора Ермолова направили на агитпароход «Красная звезда». Дали ему в путь коробку пленки, наказали снимать лишь самое интересное. В тогдашнем рейсе оператору довелось не столько снимать, сколько показывать зрителям всякие фильмы. На агитпароходе имелся экран, проекционный аппарат, несколько кинокартин.

На стоянках по вечерам оператор становился механиком: он демонстрировал ленты для местных жителей.

В тогдашний рейс «Красной звезды» отправилась в качестве агитатора Надежда Константиновна Крупская. Она читала лекции, проводила беседы, знакомилась с людьми, узнавала их настроения, быт, нужды.

К жене Ленина приходили с особым доверием: прислушивались к ее советам, откликались на просьбы помочь рабочим и их семьям, жестоко страдавшим от недоедания.

Ермолов снимал редко, берег пленку. Но, конечно, запечатлел выступавшую на борту агитпарохода Крупскую, показал ее общение с людьми, посещавшими ее на стоянках.

— Эти кинокадры сохранились,— сообщил мне Петр Ермолов.— Но довольно вспоминать об агитпароходе. Ведь я обещал поделиться воспоминаниями о наиболее запомнившейся мне киносъемке товарища Ленина, а меня занесло в другую сторону. Впрочем, это не помешает моему дальнейшему рассказу. Сами в этом убедитесь... Агитпароход вернулся из плавания. Я сдал снятый мною материал, чтобы проявили и напечатали. В следующий рейс «Красная звезда» пошла с другим оператором — Александром Лембергом.

Теперь скажу об одной своей «тайне». У меня дома хранился остаток трофейной пленки, метров шестьдесят. То был мой «энзэ» — неприкосновенный запас. Никому я о ней не говорил. Держал на самый-самый крайний случай. И вот однажды днем раздался телефонный звонок. Говорили из фотокинокомитета.

— Товарищ Ермолов, у вас камера с собой?

— Да,— отвечаю.— Буду ее разбирать и чистить от фронтовой грязи.

— А пленки сколько-нибудь не найдется ли?

Я не сразу ответил. Свой «энзэ» я держал на самый крайний случай. Из трубки, слышу, резкий голос:

— Что ж молчите, Петр Васильевич?

— Для чего камера и пленка понадобились?— спрашиваю.— Что снимать?

— Сейчас Владимир Ильич почти рядом с вами выступать начнет. В Колонном зале. Не можете ли снять его там? У вас ведь постоянное разрешение на производство киносъемок...

Сразу решил: для такого случая стоит пустить в расход свой «энзэ»— неприкосновенный запас. Жаль, что так мало его.

— Хорошо, сниму!— закричал в трубку.— Только пленки капля. Метров шестьдесят, трофейная. Подошлите еще с кем-нибудь...

— Помощника подошлем, а пленки совсем нет, ни одного кадрика.

Фотокинокомитет находился почти рядом. Оттуда пришел мне на подмогу Иван Кобозев. Приходим к бывшему дворянскому собранию, где знаменитый Колонный зал.

В. И. Чапаев на станции Николаевск-Уральский. Сентябрь 1918 года

День стоял серый, осенний, ветреный. Время шло к вечеру. Заглянул я в зал и скис. Несколько лампочек светили вполнакала. Слышу с трибуны голос Владимира Ильича, но самого его разглядел не сразу.

Бегу к коменданту Лихачеву. Он тогда всех почти кинооператоров хорошо знал. Прошу его срочно «подать» в Колонный зал полное освещение хоть на несколько минут. Иначе, поясняю, не удастся Ленина снять.

Но товарищ Лихачев (его имя носит сейчас московский автозавод.— *М. П.*) ответил:

— Никак невозможно! Просто запрещено такое количество тока включать. Электростанция едва дышит. Топлива не хватает...

— Как же мне Владимира Ильича для кинохроники снять? Ведь мне приказано.

— Тогда не теряйте, товарищ киносъемщик, ни одной минутки. Становитесь с вашим аппаратом на Большой Дмитровке (ныне Пушкинская улица.— *М. П.*) возле такого-то подъезда. Оттуда Ильич выйдет, там его снимайте. Поторапливайтесь. Ведь он выступает всегда недолго. Скоро закончит и уедет...

Оператор с помощником отправились на место, указанное комендантом, подготовились. Ждать им пришлось недолго. Скрипнула дверь, из нее вышел на улицу Владимир Ильич в потертом осеннем пальто со слегка порыжевшим воротником. Он приподнял его: задувало.

Ермолов сразу стал вращать ручку своей камеры. Только начал снимать — к подъезду подкатил автомобиль, присланный за Лениным к назначенному им сроку.

— Владимир Ильич, задержитесь хоть на минутку,— вырвалось у оператора.

Неожиданно появилась у Ермолова подмога. Следом за Лениным вышла на улицу Крупская.

— Здравствуйте, Надежда Константиновна!— приветствовал ее Ермолов.

— Здравствуйте, дорогой! — широко улыбнувшись, как старому знакомому, ответила она.— Володя, познакомься! Это наш оператор с парохода «Красная звезда». Это он снял картину на чехословацком фронте. И Чапаева снимал и взятие Одессы. Эти ленты он сам на пароходе показывал. Я запомнила. Товарищ боевой, обстрелянный!

— Очень приятно, товарищ оператор,— ответил Ленин и поздоровался с Петром Васильевичем, пожал его руку.— Некоторые ваши ленты смотрел, а сейчас их автора увидел...

Ермолов воспользовался недолгой задержкой, снова начал снимать стоявшего у здания Ленина, одного и вместе с женой. Они пошли к машине. Оператор повернул камеру на них. Снимал, когда оба усаживались, прощались с ним и помощником, даже когда автомобиль тронулся, он снимал, пока они были видны.

Вскоре Ермолова послали на фронт. Снова снимал он боевые схватки, не кланяясь пулям, шел с воинами в атаки. И оставил истории живое свидетельство — кинокадры о борьбе людей за первую в мире власть трудящихся.

Петр Ермолов по праву считался тогда самым обстрелянным кинооператором: он снимал сражения с первых дней мировой войны. Запечатлел эпизоды боев с турками, взятие Эрзерума и Трапезунда.

Во время гражданской войны Ермолов снова оказался на Кавказе. Там, в Одиннадцатой армии, оператор познакомился с Кировым и Орджоникидзе. Оба были им сняты для показа на экране. Лента сохранилась.

Но где кинокадры, снятые в пасмурный осенний день около здания Колонного зала? Автор тогдашней съемки смотрел ее на экране после завершения гражданской войны.

— У меня не сохранилось ни одного из тогда снятых мною кинокадров с Лениным,— сказал Ермолов.— Ведь оператор, сделав съемку, отдавал пленку в лабораторию для проявления. Снятая лента никогда к нему не возвращалась. Но о встрече с Ильичем возле Дома Союзов у меня осталась памятка. Вот она...

Петр Васильевич достал несколько одинаковых открыток, отпечатанных типографией: Ленин, снятый во весь рост. Он стоял у дверей в демисезонном пальто, чуть сутулясь от прохлады. Воротник приподнят. Козырек кепки почти достигает бровей. Под снимком напечатано в две строки: «В. И. Ленин (Ульянов). Вождь пролетариата».

На оборотной стороне открытки мелким шрифтом сбоку я прочитал: «Кинокомитет Народного комиссариата просвещения». Под снимком, сделанным для экрана, не упомянули Ермолова. В то время фамилии операторов, особенно документалистов, не указывались вообще. Ермолов не искал славы, был по натуре скромен, и отсутствие его имени под снимком Ленина его не огорчило.

Петр Васильевич отличался удивительной работоспособностью, умением оставаться незаметным, почти не говорить о трудностях своей профессии. За тридцать с лишним лет он снял столько километров пленки, что ею можно бы не раз опоясать земной шар. Кинонаследие, оставленное Ермоловым, интересно и значительно. Его не стало в марте 1953 года — сказалось-таки тяжелое ранение, полученное на фронте Отечественной войны.

В строю молодых советских киножурналистов, работавших на фронтах с начала до конца войны, Ермолов оказался единственным дореволюционным оператором. Тогда ему было пятьдесят лет.

Он упорно добивался отправки на фронт.

— Старый боевой конь! — говорили его молодые коллеги. — Он не мог, не хотел оставаться в тылу.

И Ермолова, снявшего десятки художественных фильмов, вооружили ручной камерой «Аймо» и направили в действующую Красную Армию.

Счастливый, он говорил своим молодым коллегам:

— Снимать кинохронику теперь одно удовольствие. Не нужен тяжелый штатив, обходишься легонькой ручной камерой. Когда-то фронтовой оператор напоминал навьюченного ишака... А самое главное — пленки дают вдоволь. Не то, что в «гражданку» бывало. И видит око, да снимать было не на чем.

И молодые киножурналисты слушали воспоминания ветерана хроники о первых годах революции.

— Иногда входишь с армией в освобожденный от белых город, а снимать не удается. Весь запас кончился. Идешь сразу искать пленку. Находишь местных торгашей-спекулянтов, платишь за коробочку ленты свои деньги, даже паек свой не пожалеешь отдать. Было бы только на чем снимать... Лучше малость поголодать. Затянешь пояс на брюхе потуже — и обойдется. Но, если не снимешь для кино такое, что больше не повторится, — надолго аппетит потеряешь...

Однажды я спросил Ермолова, почему он выбрал столь беспокойную профессию.

— От Новицкого заразился, — пояснил он. — Вы ведь знали Петра Карловича... Он меня втянул. Да еще с воздуха снимать научил. Тогда это было новинкой. «Киносъемки сделаны с птичьего полета», — писали в афишах...

В молодости Ермолов поступил в контору, дававшую фильмы в прокат. Занимал должность переводчика с французского. До революции много лент привозили сюда из Франции. Содержание немых фильмов сопровождалось вклеенными в них надписями. Ермолов переводил их на русский язык.

Оператор Новицкий уговорил молодого переводчика отправиться с ним на киносъемку. Тот заинтересовался необычным процессом работы. И переводчика Ермолова не стало: он купил в рассрочку операторскую камеру и в 1912 году сам стал оператором.

Его выдержка, спокойствие, умение владеть собой, уверенность в том, что трудности и сложность обстановки преодолимы, роднили Петра Васильевича с выдающимся оператором Тиссэ.

Не будь у Ермолова таких качеств, разве решился бы он производить воздушные съемки с хлипких тогдашних аэропланов. Этот свой опыт он применил в морозный январский траурный день похорон Владимира Ильича. Прощание народа с Лениным Ермолов снимал с самолета. И в 1941 году, в самом начале Отечественной войны он, самый пожилой

В. И. Ленин в 1919 году. Москва

из кинорепортеров, участвовал в боевых вылетах бомбардировщиков. Вскоре на экране показали эпизоды, снятые в ходе подлинных воздушных боев.

В конце того же года Ермолову не пришлось выезжать далеко от столицы: фронт находился под самой Москвой. Сцены, снятые тогда Ермоловым, впоследствии вошли в большой фильм под названием «Разгром немецких войск под Москвой».

Много тяжелых вестей приносили нам газеты в первый год Отечественной войны. Наша армия отступала. В один из тогдашних трудных дней Ермолов прочитал в «Правде» о гибели писателя Аркадия Гайдара.

— Как же так, Аркадий Петрович? — недоуменно забормотал оператор, как бы обращаясь к самому Гайдару.

Человек небольшого роста, но огромной и удивительной выдержки, участник третьей войны, привычный к потрясениям, Ермолов как бы внутренне сгорбился, замкнулся.

— Каждый день мы недосчитываемся своих близких, друзей, боевых соратников... Но Гайдар... Он ведь так нужен, просто необходим нашим ребятам...

— Вы разве его самого знали, товарищ оператор?— спрашивали бойцы и командиры, сами недавние читатели Гайдара.

— Не только знал. Совсем незадолго до войны работали мы над кинофильмом: режиссер Александр Разумный, Гайдар и я. Несколько месяцев провели вместе. Часто мы вспоминали гражданскую войну, армию. Ведь Аркадий Петрович добровольно пошел в Красную Армию четырнадцатилетним хлопчиком. Было то в 1918 году. Он тогда и не помышлял стать писателем, да еще называться Гайдаром. Был мальчонка Аркаша Голиков, учился на пехотных курсах, в девятнадцатом году получил звание «красного командира». Ему семнадцать лет едва минуло, когда стал командиром полка. И вот нет больше Гайдара. Написано в газете: погиб в бою под деревней Леплява на Украине. Молодым погиб, как Пушкин. Тридцати семи лет всего.

Газета с извещением о смерти любимого писателя переходила из рук в руки. Сообщалось, что в июле Гайдар стал фронтовым корреспондентом газеты «Комсомольская правда» на Украине. После занятия Киева фашистами Гайдар с группой бойцов и командиров ушел в партизанский отряд и воевал в нем пулеметчиком.

Фронтовики просили оператора рассказать про его работу с Гайдаром.

— Мы снимали фильм по его сценарию, который назывался «Тимур и его команда».

Вокруг послышались возгласы: «Знаем! Видели!»

И оператор, снимавший фильм, комкая газету, принесшую печальное известие, заговорил снова:

— Этого мальчугана Тимура, пионера-ленинца, Гайдар, мне кажется, не выдумал. Таких Тимуров он встречал в подлинной нашей советской жизни. Писатель сперва написал киносценарий «Тимур и его команда», а уж потом и книгу. Пока шли съемки, Аркадий Петрович был с нами. Мы уехали из Москвы — вся группа. Гайдар вместе с режиссером создали коммуну ребят, снимавшихся в фильме. И пока шла работа над фильмом, наши юные артисты жили по-тимуровски. Весь их образ жизни Гайдар построил в том плане, как это показано в картине. Если помните, Тимур в фильме получал и сам отправлял попавшей в беду девчушке записки. Они показаны на экране крупно, свободно читаются. Записки те Гайдар писал своим четким почерком, а я снимал их на пленку. И вот, не стало Гайдара. Проклятые фашисты!..

— А где он сейчас, Тимур? — спросил кто-то.

— Мальчик, исполнявший в фильме роль Тимура, жил в Москве. Это Ливий Щипачев, сын известного поэта. (Впоследствии Л. Щипачев стал художником. Живет и работает в Москве.—*М. П.*)

...Среди многих тысяч метров кинолетописи Великой Отечественной войны имеются кадры о разведчиках, вышедших добыть «языка». Их снял бесшумной камерой пожилой оператор Ермолов, вызвавшийся идти вместе с разведчиками.

Смельчаки-разведчики были удивлены и польщены: человек с камерой, входивший в их группу, снимал Ленина и Крупскую, Калинина и Кирова, Чапаева и других героев революции. И он же, заслуженный деятель искусств, орденоносец, вместе с ними надевший маскировочный халат разведчика, снимал в свое время так хорошо им знакомые кинокомедии «Закройщик из Торжка», «Процесс о трех миллионах», «Праздник святого Йоргена» с участием Игоря Ильинского. Его рукой были сняты фильмы «Белый орел», «Марионетки», «Восстание рыбаков», «Детство Горького», «В людях» и много других, широко известных.

...Разведчики и оператор делали свое дело. Они добыли «языка», возможно не последнего. Но для Петра Ермолова та киносъемка оказалась последней в его жизни... На обратном пути вблизи группы разведчиков разорвался снаряд. Правую руку оператора, более тридцати лет вращавшую ручку кинокамеры, едва не пришлось отнять. Хирурги спасли руку, но снимать Ермолов больше не мог.

Однако он не хотел оставаться вне любимого вида искусства. Ермолов продолжал быть солдатом кинофронта. И хотя после тяжелого ранения у него возникли осложнения в области сердца, Петр Васильевич поехал в Иран, стал представителем советской киноорганизации. Вернувшись в Москву, был назначен заместителем директора одной из киностудий.

Его всегда бодрило сознание, что фильмы, снятые им в разное время, не сходят с экрана. Что в увековечении Ленина и Октября на экране заложена частица его труда, что потомки наши, которые будут жить при коммунизме, когда никаких войн уже не будет, спустя много лет увидят, как сражались за вечно мирное небо. Они извлекут из недр киноархивов и его кадры, снятые им во время трех войн. И с уважением ощупывая старую ленту, подумают:

— Спасибо тем, кто оставил нам эту зримую памятку, кто шел под огонь и рискуя жизнью, показал нам правду войны и запечатлел дорогой образ человека, чьи дела и имя бессмертны.

Знакомьтесь,— Кино!

Важнейшее из искусств... И самое молодое... Наиболее массовое, демократическое, народное... И самое сложное искусство — синтетический сплав многих древних искусств, результат коллективного труда художников различных творческих профессий... Искусство, помноженное на новейшую технику...

Таков круг вопросов, с которыми познакомит зрителей документальный фильм «Знакомьтесь,— кино!» (режиссеры Р. Кармен, И. Посельский, В. Катанян и Л. Махнач). Это не история киноискусства и не обзор нынешнего его состояния, а как бы разговор со зрителем о значении, природе и возможностях одного из самых могучих и влиятельных искусств нашего века.

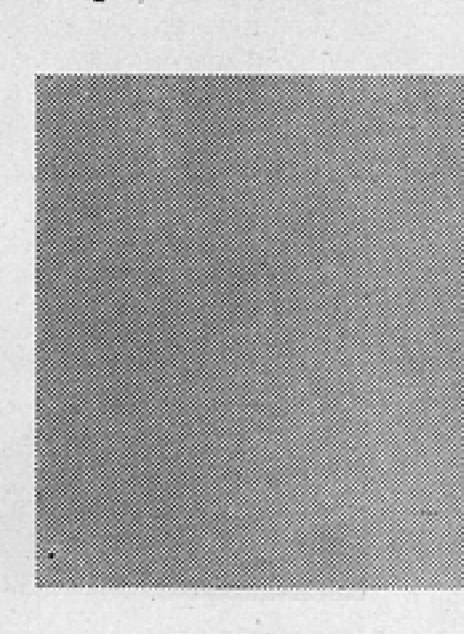
Мы публикуем ниже кадры из материалов для фильма, найденных авторами в киноархивах...

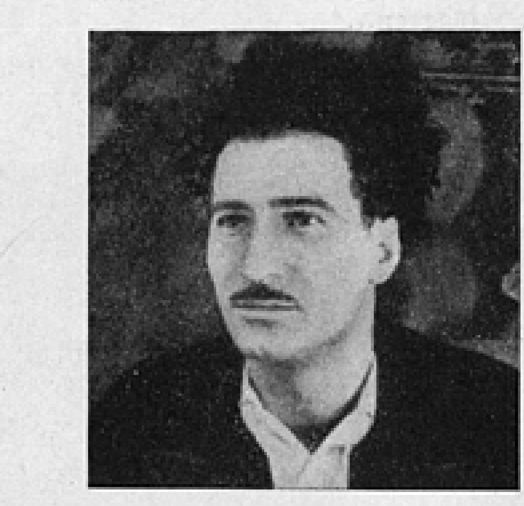
На этих страницах — сохранившиеся на кинопленке портреты некоторых из тех, кто создавал классику советского кино, закладывал творческие основы социалистического киноискусства.

Георгий и Сергей Васильевы

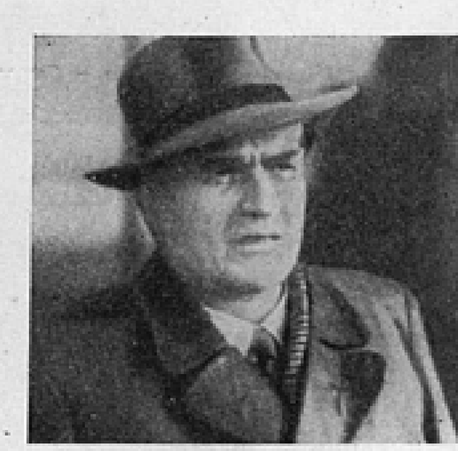
Сергей Эйзенштейн

Всеволод Пудовкин (слева) и Анатолий Головня

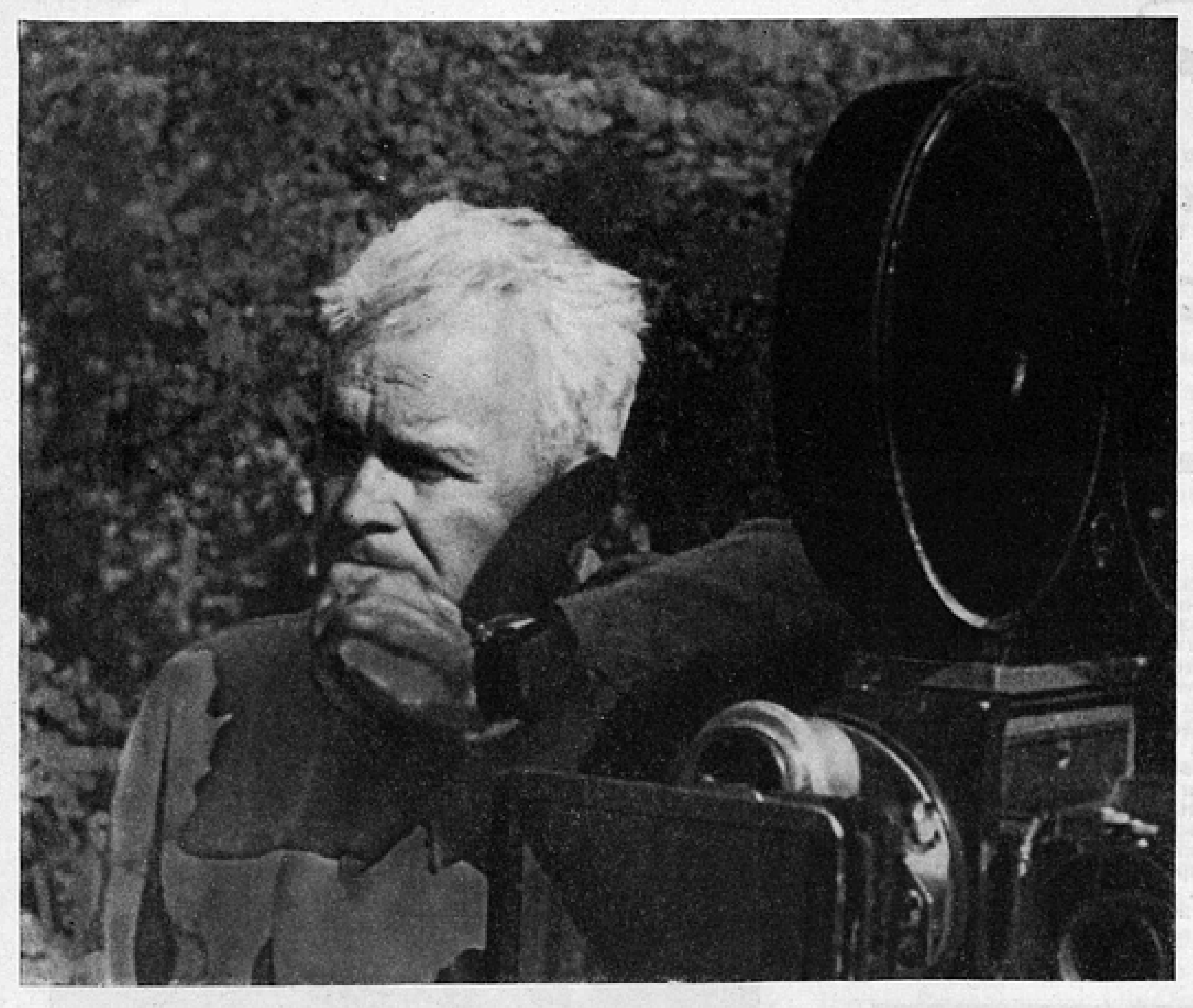




Николай Шенгелая

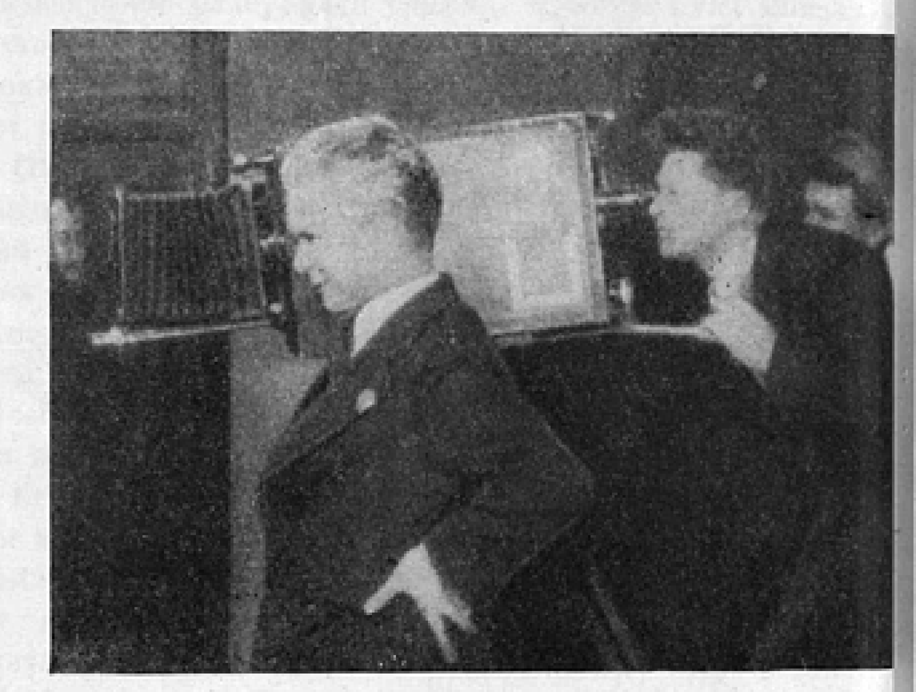


Игорь Савченко



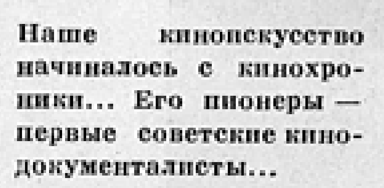
Александр Довженко, когда он думает...

Мечтает...

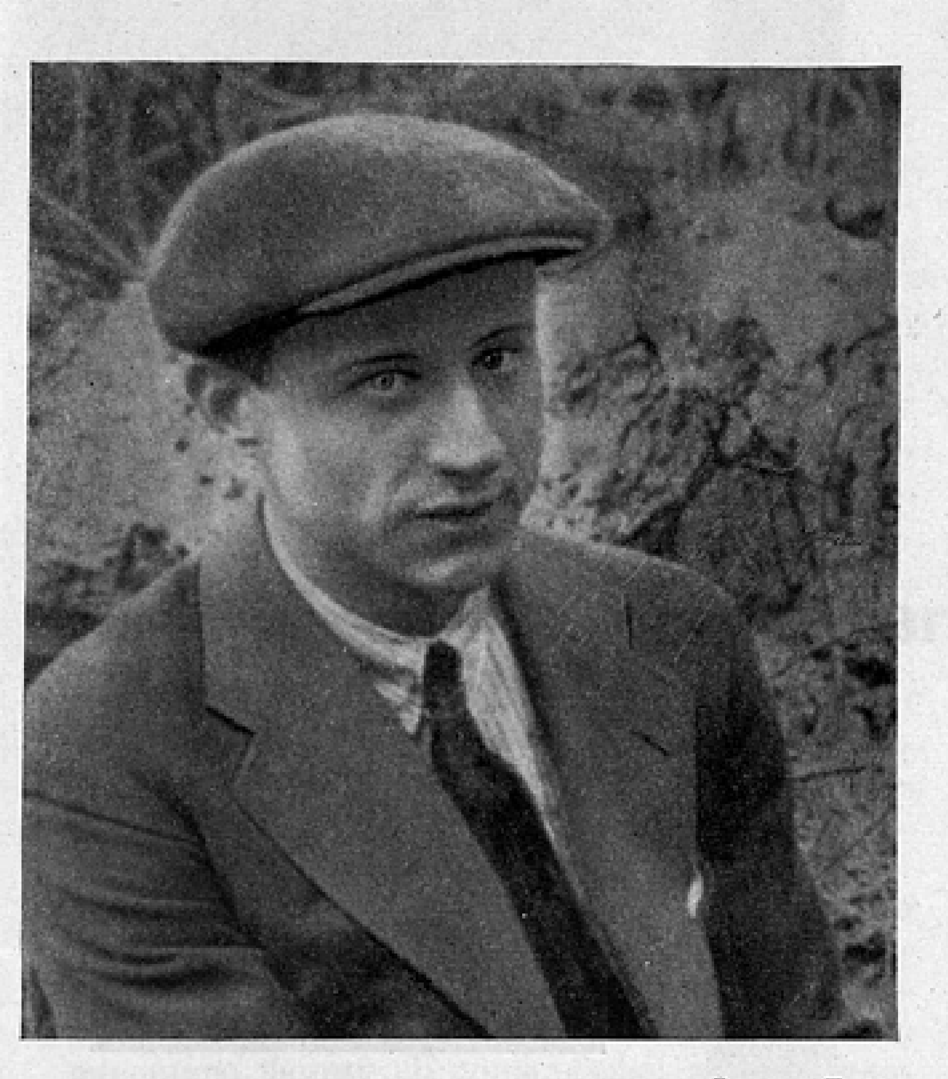


Улыбается...

Делится мыслями о будущем...



Наше киноискусство начиналось с кинохроники... Его пионеры — первые советские кинодокументалисты...



Эдуард Тиссэ

Петр Новицкий

Александр Лемберг

Григорий Гибер

По дорогам войны отважные кинодокументалисты шли рядом с героическими солдатами Советской Армии... На втором и третьем снимках (вверху слева) фронтовые кинооператоры Владимир Сущинский и Мария Сухова, которые, как и многие их товарищи, пали смертью храбрых на боевых постах...

Евг. ВЕЙЦМАН

Линия разграничения

В современном киноведении приходится встречаться с однобокой тенденцией рассматривать новые явления западного киноискусства главным образом с точки зрения их стилистики, средств выразительности, технических приемов,— одним словом, того, что часто называют «языком» кино, понимая под этим лишь внешнюю форму. К сожалению, анализ произведений киноискусства далеко не всегда углубляется до выявления их идеологической сути, до выяснения того, какая в сущности концепция жизни, концепция человека в них содержится. Между тем только в глубокой связи с анализом идейного содержания займет должное место и рассмотрение изобразительных средств и стиля. Таково, как всем известно, элементарное требование марксистского анализа.

Нашему киноведению, может быть, следует с большей научной строгостью подходить к оценке течений, направлений и тенденций зарубежного киноискусства, уточняя их объективные основы, а главное — их связи с общей идейной обстановкой в духовной жизни Запада.

Мы не всегда, к сожалению, отдаем себе отчет в опосредствованных, а порою и откровенно прямых связях определенных направлений киноискусства, как и всего искусства и литературы буржуазного мира, с определенными направлениями современной буржуазной философии и эстетики.

Кстати сказать, западное киноведение давно уже пытается со своих позиций наметить и определить подобные взаимосвязи.

Так, например, в статье о современном «молодом кино», к которому ее авторы Габриэль Пирсон и Эрих Род относят французскую «новую волну», Бергмана и Антониони, утверждается, что различный подход к этим новым явлениям в киноискусстве зависит от решения философского вопроса о том, что следует понимать под «реальностью» (от «теории реальности», как они выражаются). Авторы убеждены в глубокой внутренней связи «молодого киноискусства» с философией экзистенциализма *. Американский критик Эдуард Лоро в статье «Размышления о теории мирового кинематографа» («Film Culture», 1962, № 26) пытается установить связи многих явлений современного киноискусства с такими течениями буржуазной философии, как феноменология и экзистенциализм. Такие же попытки рассмотреть с философской точки зрения новые явления в кино мы видим и в опубликованной в начале прошлого года в «Cinema 62» беседе группы французских кинокритиков под названием «Что такое современное кино». Участники этой беседы также уделили большое внимание понятию «реальности» как объекта киноискусства, вкладывая в это понятие определенное философское содержание,— при этом чаще всего путаное или откровенно субъективно-идеалистическое. Так, один из участников беседы, Бийяр, подчеркнул, что современное кино определяется понятием «реализм», что в нем присутствует «очень большой поиск действительности». Однако тут же он оговаривается, что «современный реализм »** менее всего является социально направленным, менее всего «поднимающим политические и идеологические вопросы». Говоря о «реальности», о «действительности», боль-

* См. G. Pierson and E. Roud, Cinema of appearance, «Sight and Sound», осень 1961.

** Этот термин употребляется участниками беседы не в смысле художественного метода или направления искусства.

шинство участников подразумевали под этим некую внутреннюю «субъективную реальность» человеческих эмоций и «глубинных сфер», которая противопоставляется социальной реальности. Недаром Марсель Мартен даже утверждал в этой беседе, что «кино Эйзенштейна и Орсона Уэллса сегодня отброшено», имея в виду социально-содержательную направленность творчества этих выдающихся художников.

Следует добавить, что в ряде случаев зарубежные кинокритики, будучи сами приверженцами определенного философского направления, в чем-то и преувеличивают непосредственное влияние именно этого направления на отдельные явления киноискусства. Не всегда, конечно, действительная объективная ценность художественного произведения может быть полностью определена той или иной философско-эстетической концепцией. Произведение искусства — всегда нечто большее, чем простая иллюстрация метафизических представлений о бытие, о человеке. Но ложная философская концепция способна исказить реальные картины бытия, превратить их в голую схему, призванную доказать тот или иной тезис данной концепции, данной идейной направленности, защищающей определенные социальные идеалы.

Вот почему советское киноведение при анализе и оценке зарубежного киноискусства в целом и отдельных его направлений не может обойтись без философского, идеологического спора.

Это тем более необходимо по той причине, что некоторые советские художники, не определив достаточно точно своего отношения к явлениям буржуазного киноискусства, увлекаются найденными там новыми и острыми средствами выразительности, заострением тех или иных режиссерских приемов, не замечая, что при этом в наше кино переносится порой и чуждое нам в философском отношении ви́дение мира. Споры о генеральном направлении киноискусства, о значении и роли сюжета и драматургии, о «современном стиле» и средствах выразительности невозможно решить, не учитывая философских аспектов спора и остроты идеологической борьбы в мировом киноискусстве.

В этой связи необходимо заметить, что мы не всегда умеем найти достаточно точные определения для некоторых явлений зарубежного кино. Так, например, вряд ли является плодотворным для научного марксистского анализа общих проблем буржуазного киноискусства распространенное у нас приблизительное деление киноискусства Запада на «коммерческое» и «некоммерческое», причем под первым подразумевается кинопроизводство, рассчитанное на кассовый успех, на широкую аудиторию «массового зрителя», но являющееся скорее «кино-не-искусством», а под вторым — кинопродукция, рассчитанная на избранную, «понимающую» публику и достойная названия киноискусства. Дело ведь в том, что в «коммерческом кинематографе», в котором проводится совершенно определенная репертуарная политика и пропагандируются, как правило, реакционные идеи, в силу необходимости приходится работать и крупным художникам прогрессивного умонастроения, создающим вопреки всему значительные произведения искусства. Что же касается термина «некоммерческое кино», то он вовсе не определяет обязательную прогрессивную направленность и духовную близость к нашей идеологии. Среди пестрой продукции кинематографических групп, объединений и независимых режиссеров-продюсеров мы встречаем самые разнообразные идейно-творческие поиски и решения,— и порою откровенно эстетские, реакционные, далекие от народа и приносящие не меньший, а иногда и больший вред, чем «кассовая», «коммерческая» кинопродукция. Нам кажется, что деление зарубежного киноискусства на «коммерческое» и «некоммерческое», равно как и анализ средств выразительности вне анализа идеи и содержания кинопроизведения, не могут определить тенденций и направлений, дать материал для теоретических обобщений и прогнозов.

Мы уважаем идейные и творческие поиски художественной интеллигенции Запада. Но понять эти поиски, правильно оценить их можно только с идейных позиций социалистического мира. Ибо дело не в технологии, а в идеологии, в ином ви́дении мира и человека, благодаря чему мир все больше и больше начинает понимать подлинно новаторскую роль советского киноискусства.

●

За последние годы кинохудожники Запада создали ряд интересных, значительных и посвоему честных фильмов; но при всем этом многие явления современного кино вызывают чувство озабоченности и тревоги.

Дело в том, что слишком много фильмов мировой кинематографии либо скользит по поверхности жизненных фактов, уходит от ответов на жгучие вопросы современности, либо выражают идеи безнадежности, скепсиса, неверия в прогресс. Избегая анализа социальных причин человеческих драм, многие из этих фильмов обнажают самое низменное в человеке, пропагандируя тем самым неверие в человека. (Наверное, особенно ярким примером этому может служить нашумевший голливудский фильм «Анатомия убийства».)

Чтобы попытаться объяснить это, нужно понять ту духовную атмосферу, социальную обстановку, в которой приходится творить западным художникам.

Как известно, эта обстановка глубоко проанализирована в Программе КПСС. Она может быть определена понятием «кризис буржуазной идеологии». Буржуазная идеология как система идей и взглядов современной империалистической буржуазии, как ее классовое теоретическое сознание переживает глубокий кризис, приходя в жестокое противоречие с объективным ходом общественного развития, в противоречие с объективным ходом человеческого познания. Этот кризис охватывает различные идеологические формы и находит свое выражение не только в сфере политической идеологии или в сфере нравственного сознания, но и в сферах «более высокого порядка» — в философии, эстетике, искусстве, создавая общую картину мятущегося, разорванного буржуазного сознания.

Одним из важных признаков этого кризиса является то обстоятельство, что лучшие, передовые силы каждой национальной культуры начинают мыслить антибуржуазно.

Но эта антибуржуазность не всегда сопровождается открытым и ясным пониманием задач и целей прогрессивного человечества, а порой не поднимается выше анархического бунта — в сущности с тех же индивидуалистических, то есть буржуазных, позиций. Взор многих честных художников порой бывает затемнен ложными иллюзиями, их социальный протест сложным образом трансформируется в индивидуализм, психопатологию и мистицизм; вместо сближения с народом они отдаляются от него. Свое искусство они зачастую адресуют не широким массам, а избранной аудитории «понимающих», то есть тем же буржуазным интеллигентам. Именно в этом и заключается известная сложность в анализе и оценке ряда идейных явлений современного Запада.

В этом отношении интересен следующий факт. В прошлом году группа независимых деятелей американского кино, в том числе Лайонел Рогозин, Роберт Фрэнк, Берт Стерн и другие, выступили с известным манифестом, озаглавленным так: «Фильмы цвета крови». В нем есть значительная доля протеста: он направлен против засилия «официального кино», которое, по мнению авторов манифеста, «морально загнило, эстетически устарело», против «великой лжи в жизни и в искусстве», против системы, при которой художник должен подчинять себя интересам цензуры, условиям проката, формам финансирования. Они провозглашают, что в центре искусства должен стоять человек. «Нас интересует человек. Человек и все, что с ним непосредственно связано. Мы не только за новое кино, но и за Нового человека. Мы не хотим больше лакировочных и лживых фильмов — мы предпочитаем фильмы пусть грубые, но живые; мы не хотим больше фильмов розовой водички. Нужны фильмы цвета крови».

Негативная, обличительная часть манифеста звучит вполне определенно. Но когда авторы переходят к позитивной, программной части, к задачам и целям, то здесь, кроме самых общих и неопределенных призывов к абстрактному гуманизму, мы ничего не находим. Более того, они совершенно открыто заявляют, что их протест носит прежде всего эстетический и моральный характер и не касается проблем социальных. Они, в частности, требуют, чтобы киноискусство было приближено к литературе в одном определенном смысле: подобно тому как поэт может писать для себя, может ограничиться только личным самовыражением, так и художник кино, по их мнению, должен иметь полное право творить без всякого прицела на аудиторию, без каких-либо обязательств в смысле выражения общественно важных идей. Остается неясным, можно ли при помощи одного абсолютного самовыражения выполнить те протестантские негативные требования, с которых молодые американские кинематографисты начинают свой манифест.

Конечно, положение честно мыслящего художника в буржуазном мире чрезвычайно трудное. Даже не переходя на позиции революционной идеологии, он не может не замечать всех вопиющих противоречий бур-

жуазного мира, попрания справедливости, трагического одиночества человека. Но выразить свою позицию четко и ясно, поднять голос против человеческих страданий и несправедливости, а также найти и показать те силы, которые олицетворяют протест против бесчеловечности существующей действительности, представляет собою акт огромного мужества и, если хотите, глубокого рационального познания действительности.

Трудности, стоящие перед художником, особенно сказываются в поисках героя, в изображении человеческих характеров. Об этом хорошо сказал А. Твардовский в своем выступлении на XXII съезде КПСС. «Как страстно желали они,— говорил он о честных художниках Запада,— порвав все душевные связи с античеловеческим миром капитализма, обрести опору в герое, который бы обладал нравственным здоровьем, верой в жизнь и в возможность счастья на земле. Далекие от революционного лагеря, от людей будущего, они, конечно, не могли обрести такого героя в окружающей их действительности, и страницы их сочинений исполнены глубокой и безнадежной горечи».

Характерно, что в поисках «нового человека» некоторые западные художники часто обращаются к низам общества, ищут героя среди подонков, человеческих отбросов (например, фильмы «Разбитые мечты» или «Генерал делла Ровера», пьесы Сартра «Лиззи Мак-Кей» или «Только правда»). Таков парадокс: человеческое благородство скорее можно найти у проститутки Лиззи в пьесе Сартра, а подлинный патриотизм и величие души — у жулика Бардоне из фильма Росселини, чем у персонажей из «благополучных» классов общества.

На менее характерно внимание ряда художников Запада к хорошо знакомой им среде буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции или интеллигентных буржуа. «Мой герой — это прежде всего индивидуалист, независимый одиночка,— говорит Жан-Люк Годар о герое своего фильма «Маленький солдат». — Он не знает как следует, чего хочет, он только отказывается подчиняться обязательствам — обязательствам делать или хотеть что-либо... Это персонаж, в котором я частично нахожу самого себя».

И вот получается так, что тот «новый человек», о котором много пишут, говорят и которого показывает современное западное киноискусство, оказывается в общем достаточно «знакомой» личностью — одинокой, раздвоенной, с разорванными общественными связями, подчиненной собственным инстинктам. Многие зарубежные художники не в состоянии найти героя цельного, с крепкой и стройной эмоциональной системой, способного преодолевать сложности и трудности жизни.

●

Протест художника против бесчеловечности буржуазного мира не всегда принимает сознательную рациональную форму. У определенной части художественной интеллигенции этот протест порою принимает стихийный, иррациональный характер и выражается в особой системе определенных художественных образов, отражающих идеалистически-иррационалистическую линию в философии и эстетике.

Но все дело в том, что объективно эта линия представляет собой весьма характерную для современной буржуазной философии форму примирения с капиталистической действительностью. Находятся идеологи, которые готовы признать, что современное буржуазное общество связано со многими противоречиями и страданиями, что человеческая жизнь отнюдь не является благополучной. Но современный апологет утверждает, что речь идет не о каких-то конкретных исторических противоречиях, свойственных данным общественным отношениям, а об извечной дисгармонии человеческого существования. Противоречия буржуазного строя выдаются либо за противоречия «бытия» вообще, либо за несовершенство человеческой природы, так что никакое социальное преобразование с этой точки зрения ничего не может изменить. Все в этом мире плохо; так было и так будет,— заявляют идеологи этого направления. Таким образом, всякая борьба за прогресс, за новое, светлое будущее человечества, за коммунизм объявляется ими бесцельной.

Важно при этом подчеркнуть, что сама объективная обстановка в буржуазном мире толкает художников на путь иррационализма. Многие из них пока еще не видят иного пути борьбы со стандартами буржуазной респектабельности, кроме как в отрицании «разума истории», смысла прогресса и вечных моральных норм. Но коль скоро художник оказывается под влиянием реакционных философских идей, становится сознательным или не-

вольным их проводником, то его позиция как художника может оказаться глубоко ошибочной и привести к трагедии таланта.

●

Поставим теперь следующий вопрос: можно ли попытаться определить «течения» или «направления» современного западного киноискусства? Правомерно ли вообще ставить вопрос о «течениях», «направлениях», «тенденциях», или, как полагают некоторые, в искусстве каждый художник — сам свое собственное «направление»?

Мы убеждены, что киноведческий анализ, как и любое иное научное исследование, должен начинаться с систематизации отдельных фактов и явлений. Вспомним, насколько плодотворным был анализ общих черт послевоенного итальянского кино, в результате которого выкристаллизовалось научное и идейно-художественное понятие «неореализм». Полагаем, что некоторая систематизация и последующий анализ новых тенденций в киноискусстве начала 60-х годов будет полезен для киноведческой науки и теории киноискусства. Это еще более важно и для уточнения своего отношения к явлениям буржуазного киноискусства со стороны советских художников, для ясного понимания природы этих явлений, которая часто оказывается глубоко чуждой нашему искусству.

Нам кажется возможным указать на некоторые основные направления в современном буржуазном киноискусстве. Как всегда в искусстве, четких границ между ними нет, но они во многом характеризуют определенные тенденции, прослеживаемые во всей духовной ситуации западного мира, в современной буржуазной философии и эстетике.

Первое из них можно определить как направление художественно-документального кинематографа. Представители этого течения стремятся к максимальному «документализму» и фиксации фактов жизни, к «фрескам» жизни, фиксируя как будто бы внешние проявления действительности без сколько-нибудь определенных выводов. Это направление лежит в русле позитивистской тенденции, присущей не только естествознанию, но и социологии и эстетике Запада.

Кино теперь часто используется для специальных социологических исследований. Снимаются фильмы по специальным заданиям научно-исследовательских центров. Так, на всемирном конгрессе социологов в Вашингтоне демонстрировались фильмы, иллюстрировавшие различные аспекты «социологического анализа в визуальной форме»: американские фильмы о развитии современных столиц («Мегаполис»), о преступности, а также фильмы о Мексике и Нигерии в плане психологического исследования. Все эти фильмы не выходили, конечно, из круга буржуазных социологических концепций.

Но здесь мы говорим о «документально-социологическом» направлении в собственно художественной кинематографии. Человеку, стоящему на марксистских позициях, достаточно ясно, что любой показ фактов без вывода и обобщения, даже помимо воли художника, обязательно приведет к определенным выводам. Позиция без вывода — это уже есть вывод, и не всегда прогрессивный.

Наиболее яркие примеры этого направления представляют собою фильмы Жана Руша и Лайонела Рогозина, демонстрировавшиеся у нас во время посещения этими режиссерами Советского Союза.

Француз Жан Руш, в прошлом ученый-этнограф, вместе с социологом Мореном создали фильм «Хроника одного лета». Несомненно, их интересовал не только художественный, но и социологический аспект своей работы.

Фильм развертывается без заранее составленного плана. Режиссер и сотрудница лаборатории прикладной психологии Марселина выходят на улицу с камерой и репортофоном, обращаясь к первым попавшимся с вопросами: счастливы ли они, какими интересами живут, что их волнует, как они работают и отдыхают. Перед зрителями фильма проходит вереница человеческих характеров и судеб. На вопросы отвечают рабочий, хозяин гаража, секретарша, студент... Следуют ответы — иногда раздраженные, иногда иронические, часто серьезные и вдумчивые. В них звучит неудовлетворенность, растерянность, недовольство. «Разве может быть счастлив человек, если он рабочий?» «Счастье — это когда сводятся концы с концами». Авторы внимательно и подробно прослеживают день рабочего Анджело, заполненный безрадостной работой, одиночеством, безнадежностью. Трогательно откровенна перед камерой и микрофоном секретарша Мари-Лу: печально и смущенно рассказывает она о своей растерянности перед сложностью жизни, собственной неустроенности, горьком одиночестве в толпе...

Авторы фильма не чуждаются и мотивов большой общественной значимости. Герои фильма спорят о войне в Алжире, вспоминают ужасы войны, оккупации и фашистских лагерей смерти. Фильм заканчивается раздумьями о судьбах человека и человечества, о проклятье одиночества, о необходимости сплотиться и помогать друг другу.

Фильм-эксперимент Ж. Руша интересен по замыслу, по приемам фиксации живого потока жизни, он знакомит с простыми людьми Франции. В центре — проблемы труда и счастья. Заслуга фильма — в убедительном показе того, как бессмысленный подневольный труд превращается в орудие человеческой деградации. Фильму нельзя отказать в определенной гуманистической тенденции, в честном стремлении высказаться по ряду волнующих французов проблем и вопросов, он несет известный протест против расизма, антисемитизма, против войны в Алжире, в нем слышится призыв к гуманизму, к единению людей доброй воли. Но дальше этого фильм не идет. В нем преобладают элементы отвлеченного объективизма и пассивной созерцательности.

К числу фильмов, построенных по методу «художественной документации» и заслуживающих известного внимания, принадлежат фильмы представителя т. н. американского «молодого кино» Лайонела Рогозина. Первый его фильм «На Бауэри» — рассказ об опустившихся, спившихся людях, наркоманах, бродягах, проститутках, уже неспособных подняться со «дна». Фильм несомненно говорит о больших возможностях «драматургической организации» документальных кадров с элементами психологического анализа «героев», взятых в гуще самой жизни. Благородна и цель, поставленная автором,— показать, что за фасадом благополучия в Нью-Йорке существуют пауперизм, болезни, порок и т. д. Однако дальше констатации факта, объективистско-беспристрастного диагноза фильм не идет.

Следующий фильм Рогозина, на наш взгляд, более интересный, значительный и сложный, повествует о невыносимом положении негритянского населения Южно-Африканской Республики. Называется он «Вернись, Африка!». Фильм построен на документальном материале, снятом тайком от властей. Однако в фильме есть сценарный костяк и достаточно острые драматургические конфликты. Очень ценно то, что Рогозин ввел в фильм не только рассказ о невероятно тяжелой, горькой, без преувеличения рабской судьбе негра в фашистской стране, но и в ряде почти символических сцен показал массы негров-рабочих, идущих на работу, — будущей Африки, которая грядет.

Рогозин честно показывает нищету негритянского населения, расовую ненависть, весь ужас колониализма. Но что скрывается в основе этих бед, какова сущность этих явлений? На это он ответить не может.

Характерной чертой подобных фильмов является их асоциальность. Герои их как будто бы «вписываются» в окружающий их мир, снятый предельно документально; на самом же деле их внутренняя жизнь развивается как бы вне связи с миром социальным. И на первый план выступают категории абстрактно-морального характера.

Мы помним, что авторы «Манифеста», молодые американские кинематографисты, утверждали, что именно этические цели они преследуют прежде всего. Протест их ограничивался лишь констатацией морального падения общества, заклейменного «адом безнравственности», выход из которого в обращении либо к религии, либо к фрейдистским рецептам психоаналитического освобождения от «конфликта вины». Недаром американский критик Джонас Мекас видит ключ к пониманию оригинальности и современности фильмов, подобных фильмам Рогозина, в «искренности, почти смирении, с которым они подходят к реальности». Действительно, речь может идти скорее о «смирении», о преклонении перед фактами жизни, чем об их осмыслении.

В этом отношении особенно характерен американский фильм «Гневное око» «независимых» режиссеров Джозефа Стрика, Сиднея Майерса и Бена Медоу. На наш взгляд, в этом фильме основные тенденции разбираемого направления выразились наиболее резко. Прогрессивный американский критик Дж. Лоусон так оценил «Гневное око»: «Угнетающе пессимистическая картина. Запечатленные в ней сцены человеческой развращенности потрясают, а моральный комментарий пуст, ибо не дает страстного и мужественного ответа на вопрос, который невольно задаешь себе, глядя на экран. Фильм не несет в себе больших идей, которые могли бы противостоять отрывочным картинам грубости и извращенности... Подобно многим фильмам, книгам и пьесам «Гневное око» признает, что

в нашем американском обществе есть нечто неправильное, развращающее ум, разрушающее человеческие ценности. Но в фильме выражена тенденция принять эту деградацию за неизбежность; трагические сцены увидены с точки зрения беспомощного буржуазного наблюдателя». Нельзя не согласиться с Дж. Лоусоном, когда он констатирует, что «Око» вышло гневное, но далеко не всевидящее.

Вообще говоря, «моральная критика» буржуазного строя сама по себе может быть весьма передовой и прогрессивной. Но наряду с горькими истинами она должна содержать открытый или скрытый призыв к уничтожению причин «аморальности». Без этого «моральная критика» неизбежно приводит к мысли об аморальности самой природы человека, о бессилии человеческого разума постичь суть общественных отношений и изменить их, а все это в конце концов внушает мысль о безнадежности борьбы со злом и как следствие — о примирении с ним.

Именно в этом и заключается главный просчет тех произведений, которые, следуя в общем русле натуралистического «бытописательства» и «фактографии», наталкивают на упрощенный подход к общественным проблемам, приходят к биологизации человека и утере большой идейности искусства.

●

Второе наиболее распространенное направление в зарубежной кинематографии, вторая значительная тенденция «нового кино» наиболее близка различным иррационалистическим философско-эстетическим представлениям. Это тенденция своего рода изощренного «п с и х о л о г и з м а» с особенно пристальным вниманием к эротике.

Именно в фарватере этого направления родились понятия «дедраматизация», «антифильм», родились попытки разрушить реалистический образ и даже просто здравый смысл и заменить их «потоком подсознания»*.

Вот что, к примеру, утверждает французский режиссер Ален Рене по поводу своего фильма «В прошлом году в Мариенбаде», созданного им в сотрудничестве с модернистским писателем Аленом Роб-Грийе:

«Истинное драматическое напряжение, истинная страсть определяются, вероятно, не так называемым анекдотическим «содержанием», а способом непосредственного воздействия на чувства: на зрение и на слух... Композиция кадров, их сцепление, сопровождающий их звук больше не находятся под тиранической властью «здравого смысла», когда слышится слово, мы не знаем, кто его произносит или откуда доносится шум; мы не знаем даже, что обозначают это слово и этот шум; когда мы видим сцену, мы не знаем, ни когда и в каком месте она происходит, ни что она, собственно, обозначает...»

Подобная «психологическая», «глубинная правда» выдается рядом западных критиков за правду «первого рода» в противоположность правде «внешнего факта». Но на самом деле «психологизм» отнюдь не противоположен «документализму». Это — две стороны современного западного кино, подобно тому как позитивистская и иррационалистическая тенденции в буржуазной философии при всей их противоположности выражают лишь различные стороны ее отхода от научного познания объективной действительности. «Психологизм» порою оказывается звеном, соединяющим «натуралистическую документальность» с идеалистически понятой «реальностью» (то, что у французских критиков получило название «феноменологический реализм», или «внутренний неореализм»).

Может быть, наиболее ярким примером переплетения экзистенциалистского субъективизма с тенденцией «документальности» служит фильм Жан-Люка Годара «На последнем дыхании»*. В этом фильме нет никакой логической связи между миром внешним и миром внутренним, психическим, как нет и конфликта в традиционном смысле этого слова. Драматургия Годара — это драматургия «немотивированных действий». Мир становится цепью случайностей, над которыми мы не властны. В известной мере фильм Годара — реминисценция экзистенциалистской метафизики, согласно которой существование человека — это бесконечный и мучительный процесс импровизации, без «стержня», без «сущности». Понятие «я» — не более чем пустота. Каждое действие — единственное в своем роде, не имеющее прецедентов. Оно немотивировано, ибо нет постоянства «субъекта», которому можно было бы приписать какой-то мотив действия. Худож-

---

* Нам уже приходилось рассматривать некоторые явления зарубежного кино, идущие в этом направлении (см. «Искусство кино», 1962, № 8, «Спор о человеке»).

* Об этом фильме см. также «Искусство кино», 1962, № 9.

ники типа Годара рисуют абсолютную бессмысленность человеческого существования. Их герои совершают убийства или предают друзей без всякого на то основания. Они отвергают благородные стремления, как иллюзии, и бесцельно следуют своим мимолетным желаниям. Такова жизнь... И чтобы подтвердить это, авторы фильма излагают его зрителю так, как будто они (а вместе с ними и зритель) просто подсмотрели то, что произошло в действительности. И здесь мы видим элементы «документализации», поставленные на службу иррационалистической концепции. Все изображено предельно просто. Как будто нет ни одной заранее выбранной (и тем самым «навязанной» зрителю) точки зрения. Оператор Рауль Кутар упорно снимает ручной камерой, как бы импровизируя. В фильме использованы съемки действительно происходивших в Париже событий и т. д. Диалоги выстроены так, как будто их случайно подслушали.

Однако «простота» и «жизненная достоверность» фильма лишь подчеркивают его основной смысл, заключающийся в утверждении бесцельности человеческого существования, существования в условиях «пограничной ситуации», как говорят экзистенциалисты, между жизнью и смертью, «на последнем дыхании».

Конечно, фильм Годара можно рассматривать как диагноз болезни, заразившей французское да и все капиталистическое общество середины века. Но в картине нет указаний на средство изменения. У зрителя может возникнуть лишь гнетущее чувство отчаяния и беспросветности, чувство неверия в человека. Да фильм и не рассчитан на широкого зрителя. Прав один из режиссеров и теоретик «новой волны» Франсуа Трюффо, пришедший к выводу, что подобные фильмы обращаются только к определенной категории публики.

В зарубежной кинопрессе очень много пишут о художественном опыте Микеланджело Антониони. При этом одни резко противопоставляют «созерцательного» и «спокойного» Антониони «безумным» Годару и Шабролю, другие, наоборот, объединяют этих художников в одном направлении современного искусства. Находятся и такие, которые считают, что Антониони — это сам по себе «целое направление».

Внимание критиков зачастую привлекает больше всего формальная сторона фильмов Антониони, их пластика, выявление особенностей антониониевского стиля. Отмечают, что к длинным сценам без крупных планов при очень подвижной камере он прибавляет более традиционные приемы, говорят об изяществе и изысканности его натурных съемок. В то же время не может не обратить на себя внимание драматургия его произведений. В сценариях фильмов Антониони нет ни традиционной завязки, ни традиционного конца. Картина как бы выхватывает кусок жизни, многое остается за кадром. В то же время много как бы «побочных» линий, остающихся не «реализованными» в фильме, многие эпизоды мало связаны с развитием действия и т. д.

Все это действительно так. Но главное, на наш взгляд, в том, что фильмы Антониони, может быть, более, чем другие в западной кинематографии, несут совершенно определенное ви́дение мира и человека. И они чрезвычайно показательны для умонастроения определенной части западной интеллигенции. Характерно, что сам Антониони неоднократно выступал в печати с высказываниями философско-эстетического характера.

Тема Антониони (прослеженная в его своеобразной тетралогии — «Крике», «Приключении», «Ночи» и «Затмении») — это тема об «эмоциональном неустройстве» и о бесконечном в силу этого неустройства одиночестве.

Как и у ряда других режиссеров этого направления, у Антониони герои выбраны из среды средних, но достаточно обеспеченных общественных слоев (исключение составляет «Крик»). Но социальная обусловленность внутреннего мира его героев меньше всего имеет для него значение. Он объявил, что намерен покончить с «драмой характеров» и «создать ситуацию, в которой конфликт находится внутри». В этом внутреннем мире он обнаруживает эмоциональную анархию, болезнь нашего века—эротицизм. Одна из его статей так и называется: «Эротицизм—болезнь нашего века».

Герои фильмов Антониони (однажды он воскликнул: «какое странное слово—герой!») находятся под бременем психологической ситуации, с которой они не могут справиться, во власти чувств, которые кажутся режиссеру устарелыми и лишними или во всяком случае непригодными в современных условиях. Человек, по его мнению, «действует, любит, ненавидит, страдает, подталкиваемый моральными силами или мифами, принадле-

жащими к эпохе Гомера, а для нашего времени, накануне поездок на Луну,— это абсурд».

Нет сомнения в том, что эмоциональная анархия, серьезный моральный кризис, обесчеловеченность, механистичность самых человечных, самых естественных отношений — все это симптомы реальные, страшные. Но если судить по теоретическим высказываниям Антониони, то он не отдает себе отчета в социальной причине этих симптомов, этого гипертрофированного эротизма и поддается модным иррационалистическим идеям об отрицательном влиянии современной науки и техники на человеческую психологию.

Многие зарубежные критики, считая, что «тенденция Антониони» наиболее полно выражает суть «современного кино», пытаются его творчество сделать своего рода знаменем иррационализма в искусстве. Так, Мартен в упомянутой нами беседе в «Cinema 62» утверждал, что Антониони удается проникнуть в глубочайшие тайники человеческого подсознания и вместо правды «материальной» открыть правду «психологическую», а последняя вовсе, по мнению французского критика, не может иметь точного подтверждения в реально существующей действительности. В высказываниях итальянского режиссера несомненно имеются основания для подобных выводов о нем. Есть они в значительной мере и в его фильмах. Многое в них нарочито усложнено и неясно, личность героев раскрывается в сугубо интимном, внесоциальном аспекте. Знаменитые панорамы в «Крике» — бескрайние серо-белые просторы долины реки По с ее туманами, прозрачными и зыбкими,— могут служить образцом передачи соответствующей зыбкости и неясности внутреннего мира героя. Ту же функцию выполняют последние эпизоды в «Затмении», когда камера путешествует по пустынным вечерним улицам фешенебельного района Рима, по всем тем местам, где прежде герои этого фильма, Виттория и Пьеро, проходили в период первой близости мимо тех же домов, парков, фонарей, даже мимо бочки с водой, теперь уже пустой. Близость героев оказалась ненужной, пустой, их чувства — нелепыми и вымышленными. Виттория — женщина внутренне опустошенная, потерявшая всякую способность искренне любить, переживать боль разлуки, радость встречи, у нее не осталось даже искорки страстей. Она приходит к выводу: «может быть, лучше не знать друг друга, чтобы любить; может быть, лучше не любить друг друга?!..»

Но в своем творчестве Антониони порою прорывается сквозь иррационалистическую трактовку психологии «современного человека» и раскрывает в своих картинах подлинно социальные и в высшей степени обличительные образы капиталистической действительности. Именно это делает его художником, которого не могут не ценить прогрессивные силы Италии. Таковы сцены забастовки в «Крике». Таковы особенно сильные, на наш взгляд, сцены на римской бирже в «Затмении». Эти эпизоды, занимающие добрую треть фильма, сняты почти с документальной точностью, со скрупулезным подчеркиванием деталей биржевого дня, поведения воротил биржи, маклеров, клиентов... Возникает страшный образ биржевой машины. И тут-то Антониони дает зрителю совершенно ясный ответ на вопрос о причинах затмения человеческих, естественных чувств, о причинах полного отчуждения человека от всего подлинно человеческого. Ответ совсем иной, чем тот, который он давал в своих теоретических высказываниях. Все человеческие страсти, эмоции, все силы души человека отданы сюда, в этот храм спекуляции. Антониони смело повторяет одни и те же лица крупным планом: они искажены страстью, на них можно прочитать трагедию. Но это страсть к игре, к наживе, это трагедия разорения. Вот куда уходят силы человека, вот где активность, борьба, деятельность — и в этом причина того, что человек душевно пуст.

Сцены на бирже из фильма «Затмение» принадлежат к лучшим образцам современной кинематографии. Но, к сожалению, подобные сцены редки в фильмах того направления, о котором идет речь. Идеологическая аморфность и асоциальность, уход из большого мира современных проблем в сферу субъективных переживаний — такова более определенная тенденция, прослеживаемая и у Антониони и у ряда других представителей «модного» западного кинематографа.

●

Мы указали на два характерных направления зарубежного киноискусства, имеющие совершенно определенную идеологическую направленность. Но это не значит, что все многообразие мирового кино исчерпывается этими направлениями. Напротив, все большее и

большее число кинематографистов, стоя на позициях реалистического искусства (реалистического не в «феноменологическом» смысле), мужественно и честно пытаются дать в своих фильмах объективную картину буржуазного мира. Используя приемы и средства выразительности, которые могут быть названы традиционными, они потрясают нас глубиной обличения, а порою и смелостью выводов. Пусть не всегда еще эти выводы последовательно революционны, но эти художники во многом ближе к нам, чем названные выше. Их фильмы запрещают, их преследует цензура, показы этих фильмов становятся политическими событиями.

Сейчас много пишут о так называемом «новом реализме» в Италии, пришедшем на смену неореализму. Подобно тому как этот последний родился из итальянского Сопротивления, первый имеет своими истоками антифашистское и антимонополистическое движение в Италии в 60-е годы. У «нового реализма» — свои темы, свои приемы. Он обрушивается на неофашизм, разоблачает миф о «просперити», об «экономическом чуде». Он продолжает традиции и критического реализма и неореализма. Несмотря на противоречия и известную ограниченность в мировоззрении и эстетических представлениях его мастеров, они находятся под сильным воздействием марксистской идеологии. «Новый реализм», как нам кажется, представляет будущее итальянского кино. К этому направлению относятся последние фильмы Висконти, Росселини, Де Сика и фильмы молодых режиссеров Пазолини, Ризи и других. Новое кино с большим социальным акцентом мы находим и в других странах. В Америке это фильмы Стенли Крамера, особенно «Суд в Нюрнберге» (сценарий которого был опубликован в журнале «Искусство кино»), и многие другие фильмы в разных странах. Об этих явлениях следует говорить особо и весьма подробно.

●

Наши заметки мы начали с того общеизвестного марксистского тезиса, что в искусстве вопросы «технологии» не могут быть отделены от проблем «идеологии». В наших взаимоотношениях с духовной культурой буржуазного мира мы поэтому должны быть особенно «избирательными». Нередко приходится наблюдать, как наиболее далекие от нас в идейном отношении поиски зарубежных кинематографистов привлекают иных советских художников, переносящих эти «открытия», в известной мере закономерные для духовной обстановки буржуазного мира, но совершенно непригодные для изображения духовного мира социализма,— на наш экран.

Подлинное новаторство советского киноискусства глубоко чуждо тем тенденциям «документализма» или усложненного «психологизма», которые связаны на Западе с определенными философско-эстетическими представлениями. В основе поисков нашего искусства лежат эстетические принципы социалистического реализма и прежде всего принципы народности и партийности искусства. Вот что нас разделяет. Здесь проходит линия разграничения.

Сближает же все мировое прогрессивное искусство и искусство социалистического реализма то, что подлинное искусство всегда обращено к человеку, помогает ему жить и бороться, укрепляя его веру в разум и справедливость. И поэтому нам важно понять и те тенденции зарубежного кино, в которых намечаются пути сближения с социалистической идеологией. Все подлинно живое, подлинно народное стремится к правде, а найти ее можно только по нашу сторону идеологической границы.

Е. ДОБИН

Поучительные страницы истории

В этом номере журнала публикуется исторический экскурс Т. Селезневой, посвященный теоретической дискуссии французских «авангардистов» в середине 20-х годов. Но он как нельзя более актуален в наши дни: спор шел о попытках некоторых «авангардистов» создать абстрактное кино, освобожденное от связи с реальностью.

Под знаменем «чистого кино» крайний фланг «Авангарда» — Анри Шометт (брат Рене Клера), Фернан Леже, кинокритик П. Порт — объявили войну «логике фактов и реальности объектов». Их предшественниками были немецкие сторонники «абсолютного» кино: Викинг Эггелинг и Ганс Рихтер. Фильм Эггелинга «Вертикально-горизонтальная симфония» представлял собой движущиеся комбинации спиралей и зубчатых гребней. Затем появилась его «Диагональная симфония». В фильмах Ганса Рихтера варьировались увеличивающиеся и уменьшающиеся квадраты и четырехугольники. Менялась интенсивность света и густота теней — от белого до черного. Названия фильмов были претенциозные и многообещающие: «Ритм 1921», «Ритм 1922», «Ритм 1923», «Ритм 1925» — по годам выпуска. Предполагалось, что движение отвлеченных линий и изменение света будут рождать музыкальные ассоциации. Потемнее — минор, посветлее — мажор. Замысел, как видим, небогатый.

В отличие от немецких единомышленников французские киноабстрактивисты оперировали не только геометрическими фигурами и световыми пятнами, но и реальными предметами. Принципиальной разницы, однако, не было. То же полное отсутствие логики, мыслей, реальных связей вещей было, например, в «Механическом балете» Фернана Леже. В лихорадочном темпе сменяли друг друга шляпы, качающиеся тарелки, улыбающиеся губы (во весь экран), глаза (тоже во весь экран), плоскости, наседающие друг на друга, хрустальные вазы, круг и треугольник (белые на черном фоне), качающиеся шары, маятник, металлические сетки (тройная экспозиция), вертящиеся колеса, американские горы, движущиеся рычаги машины, женская рука, маховое колесо, жемчуг и колье, ряды ложек и кастрюль, протезы ног, бутылки. Искать здесь какой-то смысл совершенно бесполезно.

Анри Шометт поставил (здесь это слово звучит как-то неуместно) фильмы «5 минут чистого кино» и «Отражения света и скорости». Груды хрусталя, освещенные с разных сторон, в разных ракурсах, перемежались негативными кадрами лесного пейзажа, снятого с быстрого движения.

«На экране появились непонятные зрителю скопления случайно и произвольно выбранных вещей, снятых сбоку, сверху или снизу, но только не с обычной точки наблюдения. Непременно нужно было вставить пару негативных снимков — и «чистый фильм» был готов,— писал Ежи Теплиц.— Две-три минуты зритель смотрел на «зрительную симфонию» с любопытством, как на всякое странное явление. По прошествии пяти минут он уставал. Через десять минут — его нервы сдавали. Через пятнадцать — он громко негодовал».

Самое любопытное, что начали возмущаться не только рядовые зрители, но и большинство «авангардистов». В работе Т. Селезневой освещена эта почти неизвестная нашему читателю глава из истории «Авангарда».

Зло напал на абстрактивистов режиссер и автор многих программных высказываний «Авангарда» Жан Эпштейн. «Чистое кино» он остроумно сравнивает с калейдоскопом, игрушкой, которая может нравиться только в детском возрасте. Действительно, калейдоскоп идеально реализует все устремления «чистого кино»: никакой «логики фактов и реальности объектов», полное отсутствие «драматизма и хроникальности», никаких событий, никакого сюжета, неисчерпаемая игра случайных сочетаний.

Из статьи Т. Селезневой мы убеждаемся, что Жан Эпштейн был не одинок в своих нападках на киноабстрактивизм. В таком же духе выступили П. Рамэн, Фескур, Буке и другие. Характерно, что, полемизируя со сторонниками «чистого кино», Жан Эпштейн отказывается от некоторых своих прежних утверждений, даже от установок своей ранней картины «Верное сердце». Основное ядро «авангардистов» воочию увидало, в какой безнадежный тупик зашли абстрактивисты. Они оказались не только за порогом здравого смысла, но и за пределами искусства. Ни мастерства, ни вдохновенья не нужно было, чтобы «создавать» произведения «чистого кино». Их можно было склеивать из выбранных наудачу обрезков дублей, выбрасываемых за ненадобностью.

Дискуссия с абстрактивистами, о которой рассказывает Т. Селезнева, принципиально важна в том смысле, что бросает новый свет на парадоксальную судьбу «Авангарда» и «авангардистов».

Группа «Авангард» распалась. Она потерпела вполне заслуженный крах. Но к ней примыкало немало талантливых художников: Луи Деллюк, Жан Эпштейн, Марсель Л'Эрбье, Д. Кирсанов, Бюнюэль, Абель Ганс, Рене Клер, Жан Ренуар. Ожесточенные нападки на фокусничество абстрактивистов свидетельствуют о внутренних противоречиях «Авангарда», о положительных тенденциях, таившихся в глубине. Не случайно, очевидно, из рядов «Авангарда» вышли такие первоклассные художники, как Рене Клер, Абель Ганс, Жан Ренуар, Бюнюэль. Но развитию этих здоровых начал препятствовала ложная философия искусства, сложившаяся под сильнейшим воздействием антиреалистической программы сюрреализма.

Перефразируя слова Тараса Бульбы, теоретики «Авангарда» могли бы сказать абстрактивистам: «Я тебя убью, но я тебя и породил». Режиссеры «чистого кино» довели до логического конца (в данном случае до алогического, до абсурда) тот крайний субъективизм, который характеризовал воззрения «Авангарда». Эта сторона дела тоже явственно видна из хода дискуссии, описанной Т. Селезневой.

В споре с абстрактивистами П. Рамэн поднимает знамя психологизма. Это было бы прекрасно, если бы психологизм представал в неразрывной связи с деятельностью человека, с социальными обстоятельствами, с реальными коллизиями. Беда «Авангарда» в том, что в его программных высказываниях психологизм равнялся безудержной, ничем не ограниченной произвольности ассоциаций.

«Авангардисты» выступили против банальных, пошлых сюжетов коммерческого кино. Но при этом они скатывались к полному отрицанию сюжета. Они отрицали «ситуации и поступки» и лишали себя таким образом важнейшего средства постижения и отражения действительности. Как выражался один из самых речистых теоретиков «Авангарда» Жан Тедеско, их целью было «при помощи экрана дать воображению наибольшую свободу». Что означала эта пресловутая «наибольшая свобода»? Уход от реальности и обращение к грезам и сновидениям. «Кажется, что кино было специально изобретено для того, чтобы позволить нам сделать видимыми наши грезы... Только кино удается перейти границы рассудка»(?!) Ему вторил Жан Эпштейн («Вся природа, все предметы представляются такими, как будто они приснились человеку») и Жермена Дюлак («Царство грез — самая «высокая» сфера кино»).

Абстрактивизм был «блудным сыном» «авангардистских» теорий, но сыном. К счастью, на практике режиссеры-«авангардисты» часто отступали от своих асоциальных и антиреалистических позиций («Менильмонтан» Д. Кирсанова, «Прекрасная нивернезка» Жана Эпштейна и др.). Но нужно было окончательно освободиться от гипноза авангардистской программы, изобиловавшей заблуждениями, от тяжкого груза мнимоизысканной позиции художников, стоящих выше «поступков и действий» (то есть реальности), чтобы расчистить путь к полноценным реалистическим достижениям таким высокоталантливым мастерам, как Абель Ганс, Жан Ренуар и Рене Клер.

Т. СЕЛЕЗНЕВА

Крах киномодернизма

Сущность течения, известного под названием «Авангард»,—одна из наименее проясненных проблем в литературе по истории кино. Роль «Авангарда», ознаменовавшего целый этап в истории киноискусства Франции и явившегося школой мастерства для многих крупнейших кинорежиссеров современности, в настоящее время общепризнана. Однако истоки его, теоретическая платформа и даже определение самого понятия продолжает вызывать споры. Существует мнение ряда авторитетных французских кинокритиков и историков, что выделение «Авангарда» в качестве художественной школы чисто условно.

Обычно термин «Авангард» употребляется для характеристики группы режиссеров, объединившихся в свое время вокруг Деллюка, и его ближайших сподвижников (А. Ганс, М. Л'Эрбье, Ж. Эпштейн, Ж. Дюлак). Так называли себя сами представители этой группы. Поэтому название «Авангард» мы в данном случае предпочитаем принятому Ж. Садулем термину «импрессионисты».

Мы будем опираться главным образом на теоретические высказывания «авангардистов». В нашу задачу не входит анализ созданных ими фильмов.

Для исследования выбран журнал «Синеа-сине», где развернулась деятельность Деллюка и его со-

ратников. Исследуемый период — 1925—1926 годы — первые годы после смерти Деллюка, время становления «Авангарда».

Наш анализ касается преимущественно тех вопросов, которые были в то время в центре внимания критики и художников и представляют интерес и в наши дни. Это вопросы формы и содержания кино как искусства, его социальной и эстетической функции.

●

К 1925 году «Авангард» складывается как некое художественное направление. В основу его теоретических воззрений легли положения Луи Деллюка, умершего в 1924 году. Ученики и последователи Деллюка, вошедшие в группу «Авангард», восприняли его взгляд на кино как на «искусство будущего». В 1925 году Марсель Л'Эрбье читает в Женеве лекцию «Кино против искусства», где эта мысль сквозит отчетливо и полемично. Искусство, утверждал он, клонится к упадку, переживая период старости. Л'Эрбье демонстрирует на экране репродукции картин и скульптур — от древности до ультрамодернистских образцов последнего времени. Вслед за тем он дает в хронологическом порядке отрывки из фильмов от 1912 до 1922 года, и зрители получают убедительное доказательство прогрессивного развития кинематографа. «Кино вмещает в себя и поглощает все искусства... оно отправляется от живописи, от экспрессивного стиля, от скульптуры, поэзии, архитектуры, даже музыки». К последнему утверждению публика отнеслась скептически, но как раз ему суждено было стать едва ли не краеугольным камнем теории «Авангарда».

Зрители 20-х годов были уже достаточно подготовлены к восприятию тезиса о стремительном движении кино. Это движение происходило у всех на глазах. Практика многих французских кинематографистов нанесла серьезный удар шаблонной коммерческой продукции, заполнявшей до войны французские экраны. Настало время теоретически осмыслить опыт французского кино, воспользовавшись и работами кинематографистов многих стран. Первую попытку в этом направлении сделал Луи Деллюк. Он попытался наметить пути развития кино, как он их понимал.

В предисловии к «Драмам для кино» он сформулировал свое понимание сущности фильма. Фильм должен быть наполнен психологическим содержанием. Но каким именно? Кинематографист имеет возможность поймать и передать на экране тончайшие движения человеческой души, проникнуть в сферу подсознательного, в темные области психики, недоступные для науки. Пусть он не пренебрегает этими возможностями.

Так смотрит на суть дела Деллюк и намечает соответствующие темы. Вот одинокий человек, сидя вечером в своей комнате, приводит в связь отрывочные воспоминания о прошлом, и для него вскрываются причины и движущие силы трагедии, в которой он был бессознательным участником. Вот женщина, оставив развратную жизнь, вновь возвращается к ней, захваченная возбуждающей атмосферой народного праздника. Вот разошедшиеся влюбленные — «они забыли уже, что когда-то любили друг друга, но в один прекрасный вечер, насыщенный лихорадочным беспокойством, вдруг просыпаются их забытые влечения, их мечты, и у них вновь пробуждается взаимная нежность».

В «Фотогении» Деллюк посвящает ряд глав языку кино. Он, например, провозглашает закон фотогении — той специфической выразительности, которую приобретает на экране лицо или предмет. Фотогеничность предмета — вот что должно определять выбор его режиссером. Фон, деталь, аксессуары, мебель получают иногда в фильме решающее значение. Деллюк призывает воздействовать на зрителя не только сюжетом, но и композицией кадра, гармоничностью деталей, ритмом фильма, осуществляемым в монтаже сцен, «как в симфонии, где каждая нота словно приносит в жертву свою собственную жизненность общему построению целого, все плоскости, тени движутся, перемещаются, расчленяются, снова строятся, следуя необходимости могущественной оркестровки».

Деллюк как будто бы не склонен увлекаться техническими новшествами. Они, по его словам, лишь средство выразить идею в наиболее совершенной форме.

Мысли Деллюка находят свое дальнейшее развитие в работах «авангардистов» и при этом все больше дают себя знать формалистические «крайности». Д. Кирсанов выступает со статьей о философской и психологической основе явления «фотогении». Но центральной, как и следовало ожидать, становится проблема психологического фильма, надолго занявшая внимание «авангардистов» и подчинившая себе все остальное — от стилистики до социологии кинематографического искусства.

«Кино есть искусство выражать скорее внутренние движения, чем внешние... его технические средства должны передавать больше психологию, чем действие, развивающееся через посредство фактов. Кино — искусство душевных оттенков». Так писала Жермена Дюлак, ближайшая сподвижница Деллюка. Вот когда началось снобистское противопоставление психологии действию.

Режиссерские поиски Жермены Дюлак ставят целью «показать максимум внутренней жизни в круговороте жестов и вещей». Ее интересуют перипетии

подспудной драмы, назревающей в душе героя и не выходящей на поверхность. Конечный результат драмы — открытый конфликт, трагическая развязка — привлекают ее внимание меньше, чем тайные процессы, приводящие к взрыву. Сюжетность в ее фильмах ослабляется; роль подтекста неизмеримо возрастает. Так она ставит «Безумство храбрых»— фильм по рассказам Горького. Как это ни странно, творчество Горького было избрано поводом для эстетских опытов.

Вслед за Дюлак с обоснованием теории психологического фильма в «авангардистском понимании» выступает Ж. Эпштейн. Кинематографический объектив для него — средство к познанию психической жизни человека. «Увеличенный в двадцать раз, залитый светом, безмолвный и значительный, выданный с головой, открытый как невропат психиатру, выставленный напоказ нагим и смущенным, человек оказывается благодаря кинообъективу уличенным во лжи, исповедующимся, открывающим самое сокровенное, стыдливым и, может быть, истинным... Психиатрия и суд когда-нибудь воспользуются таким фильмом-исповедником, где пациент или подсудимый окажется объектом наблюдения».

Можно было бы умножить примеры восторженных пророчеств «авангардистов» о судьбах психологического фильма. Но уже из приведенных цитат становятся очевидны как сила, так и слабость теоретической позиции нового течения. Первооткрыватели психологического кино во Франции понимали внутренний мир человека чрезвычайно узко. Для них это замкнутая сфера индивидуальных переживаний, часто неосознанных, не поддающихся объяснению. Переживаний, на которые можно только намекнуть, дать почувствовать по ассоциации. В декларациях и фильмах «Авангарда» человек выступает поэтому как «пациент», освобожденный от всех социальных определений.

Основой теоретической программы «авангардистов» послужила теория Фрейда с ее абсолютизированием роли подсознательного. Они прямо утверждали, что «психоанализ Зигмунда Фрейда — прочная база кино». Так писал П. Рамэн. Стремясь глубже изучить на этой основе психическую жизнь, фильм «авангардистов» широко воспользовался образами, которые были для Фрейда внешним выражением процессов, проходящих в подсознании.

Призыв «отправляться от идеи» в устах «авангардистов», таким образом, не означал требования большой социальной и философской проблематики. А тем самым снижалось и психологическое содержание их фильмов. Точное и всестороннее на первый взгляд исследование глубин человеческой психики оказывалось на деле значительно более упрощенным, чем метод типизации, возникший в искусстве великих реалистов прошлого. Сложная диалектика частного и общего, индивидуального и общественного в психологии личности — вот мимо чего прошли «авангардисты». Вот почему с самого возникновения нового течения оно несло уже в себе зародыш собственной гибели.

«Авангардисты» в полном соответствии со своими исходными посылами избрали музыку как постоянный источник аналогий и художественных приемов для кинематографии. И здесь дала себя знать диалектическая природа развития искусства. Несомненно, что объект сравнения был выбран неправильно и что «авангардисты» игнорировали глубокое различие образной системы музыки и кино. Надо, однако, иметь в виду и то, что наиболее прогрессивно мыслящие «авангардисты» сделали целый ряд художественных открытий, обогативших язык кино,— в первую очередь в области ритмического построения фильма и приемов сюжетосложения.

Все эти проблемы надолго заняли французскую кинокритику. Одним из наиболее авторитетных критиков «Синеа-сине» стал Поль Амбруаз Жозеф Рамэн, доктор медицины в Монпелье, много писавший и по вопросам музыки.

Его статьи приобретают характер программных выступлений журнала.

Мысль о связи и органической близости музыки и кино становится центральной для целой серии написанных им этюдов. В этих двух искусствах Рамэн отыскивает некоторые черты «общности структуры и психологического эффекта» и при этом крайне преувеличивает их. Он приводит фразу из статьи Жана Тедеско: «Кажется, что движущиеся образы изобретены специально для того, чтобы позволить нам зрительно передать наши сны». Под этими словами он готов подписаться. Ту же роль выполняет, по его мнению, и музыка. Но сходство, как он пишет, распространяется еще дальше: оба искусства способны вызывать у зрителя или слушателя нужные автору психические состояния, «убаюкивать и погружать в подсознательное».

Музыка и кино, таким образом, по Рамэну, играют роль своеобразного гипнотизера, завораживающего зрителя и слушателя, приводящего его в состояние транса, когда открывается широкий простор для выхода подсознательных импульсов. Как музыка, так и фильм развиваются во времени. Это соображение и приводит Рамэна к выводу об общности структуры музыкальных и кинематографических произведений.

Напомним, что киноактеры и в наши дни увлекаются такими же поверхностными аналогиями.

Основное содержание фильма переносится теоретиками «Авангарда» в подтекст, каждая вещь

превращается в символ, роль ассоциативных связей приобретает самодовлеющее значение.

«Внутренний смысл» предметов должен подчеркивать создаваемую атмосферу. Например, на экране появляется телефон. В одном случае он говорит вам: разорение, падение, нищета, тюрьма. В другом — болезнь, врач, помощь, смерть, одиночество, траур. В третьем — радость, любовь, свобода. Так, по Рамэну, действуют экранные ассоциации. Поэтому грань между фильмом художественным и документальным может стираться. Сена может претендовать едва ли не на первое место среди героев кинорассказа.

Такое понимание «мертвой природы» на экране нашло выражение в фильме «Прекрасная нивернезка» Эпштейна (1923), фильме, вызвавшем восторженную оценку Рамэна: «...режиссер сделал явной самую душу предметов и пейзажей, психологию мертвой материи, тончайшие оттенки чувства, почти невидимого и неощутимого, но существующего... Этот фильм есть целый мир...»

И здесь некоторые верные наблюдения — например, о выразительности вещи на экране — неосновательно обобщаются, и теория «Авангарда» ведет художника не к победам, а к поражениям.

Теоретическая платформа «Авангарда» побуждала кинематографиста определить свое отношение к основным тенденциям, существовавшим во французском и мировом киноискусстве. «Авангардисты» искали союзников. На довоенную французскую кинематографию они опереться не могли. Поэтому они обращаются к зарубежному киноискусству, и в первую очередь к шведскому, где проявились устремления, во многом родственные их собственным.

Два своих этюда П. Рамэн специально посвящает шведскому фильму. Сумрачная природа севера, говорит он, наложила неизгладимый отпечаток на национальный характер германцев и славян. Он нашел свое выражение в поэтических мифах и легендах Скандинавии, в живописи и танце северных народов. Грань между жизнью и легендой здесь исчезает, искусство входит в область подсознательного. Актер в шведских и германских фильмах, по мнению Рамэна, психологически родствен изображаемому им персонажу; в герое легенды живет он сам. Отсюда и стилистические особенности шведского кино: экспрессия декораций, сочетание «психологии, реализма, экспрессионизма», особое внимание к «ритму и гармонии», виртуозное владение освещением. Северное кино — искусство-прозрение, «греза», обращение к подсознательному и сверхчувственному, образец психоанализа. Рамэн ссылается на такие фильмы, как «Призрачная тележка», «Испытание огнем», «Сага о Йесте Берлинге», «Нибелунги», «Кабинет доктора Калигари», «Усталая смерть».

Нет необходимости оспаривать данное критиком объяснение возникновения «сверхчувственных» элементов в шведском кино, равно как и его характеристику северного искусства (в частности, русской музыки), которая, по его мнению, проникнута «рефлексией, лиризмом и мистицизмом». Наивность этих утверждений очевидна. Однако ряд особенностей шведского киноискусства в рассматриваемый период (изощренный психоанализ, с чем связан наметившийся отход от реалистических тенденций, и, как следствие его, особенности стилистической системы) подмечены правильно,— и как раз-то они и привлекли внимание Рамэна и практиков-режиссеров (Марсель Л'Эрбье, Баронселли), исторически уже подготовленных к восприятию именно этих характерных черт.

Центральным пунктом полемики в кругу «авангардистов» в конце концов оказалась проблема сюжета. Речь шла при этом не о частных разногласиях, а о существенных вопросах эстетики.

Довоенная французская кинематография культивировала авантюрные и детективные остросюжетные фильмы. Наследником ее был так называемый «коммерческий фильм», с занимательной интригой, обеспечивающей высокие кассовые сборы. Эта определяющая черта поэтики «коммерческого» фильма и стала объектом критических нападений «авангардистов».

При этом, нападая на «коммерческое» кино, «авангардисты» часто не делали различий между пошлыми фильмами, рассчитанными только на кассовый успех, и фильмами с демократическими тенденциями, не случайно привлекавшими симпатии широких зрительских кругов. В этом отношении «авангардисты» были неразборчивы — они презирали любой фильм, вызвавший интерес широких зрительских кругов.

Тезис Ж. Дюлак о том, что фильм передает душевные движения, а не последовательность фактов, закономерно вытекает из всей совокупности теоретических взглядов «Авангарда». Еще более определенно высказывался Ж. Эпштейн: «Вообще, кино плохо приемлет анекдот», и «драматическое действие в нем является ошибкой»; «зачем передавать рассказы, истории?» Того же мнения придерживался в те годы Рене Клер: кино должно стремиться выразить мысль при помощи движения образов, избегая всякого сюжета, идущего от литературы. Вот какая большая история у популярного и в наши дни среди западных кинофснобов тезиса о «дедраматизации» современного фильма.

●

В кругу «авангардистов» возникла — и в этом была своя логика — идея абстрактного фильма.

Абстрактный фильм начался опытами Викинга Эггелинга «Вертикально-горизонтальная симфония»

(1919 год) и «Диагональная симфония» (1920 год), где художник пытался создать «зрительные симфонии», преподнося с экрана движущиеся геометрические фигуры. В 1921 году он выступил с программной формулой: «События и революция в области чистого искусства (абстрактные формы подобны, если хотите, музыкальным конструкциям, запечатлеваемым в нашем сознании при помощи органов слуха)». И здесь — традиционная для абстракционистов ссылка на музыку! В 1924 году Фернан Леже ставит во Франции свой «Механический балет», построенный на тех же принципах.

Фильмы абстрактивистов, конечно, совершенно исключали сюжет. Это вызвало споры среди «авангардистов». Некоторые из них чувствовали необходимость провести здесь резкую грань и на страницах «Синеа-сине» неоднократно возвращались к критике «абстрактных фильмов».

Поводом к острой полемике был абстрактный фильм Анри Шометта и последовавшая рецензия Фескура и Буке.

Основные положения абстрактивистов были сформулированы самим Шометтом и более осторожно Пьером Портом. «Весь вопрос в том,— писал Шометт,— будет ли кино новым искусством с многообразными возможностями, из которых известны лишь некоторые, или оно будет иметь право только на положение живой иллюстрации к литературному повествованию». «Драматический сценарий» Шометт и Порт исключают совершенно. «Для нас кино существует вне интриги и даже вне действия». Вот почему Порт относился с особым вниманием к ранним статьям «авангардистов», третирующим действие в кино.

Но основные теоретики «Авангарда» уже не склонны были полностью разделять старые взгляды. К своему прошлому они относились в достаточной степени критически. Так, Жан Эпштейн протестовал против использования в дискуссиях тех лет его высказываний пятилетней давности. Маленькое замечание, брошенное Фескуром и Буке, показывает, что отрицание сюжета было для лучших из «авангардистов» «болезнью роста». Бессюжетному кино они противопоставляют «кино, создающее д е й с т в и е, но не в смысле вульгарной интриги».

Как и «авангардисты», Порт и Шометт исходят из положения о «симфонии зрительных образов». Тот же тезис, как мы видели, лежал в основе теоретических построений Викинга Эггелинга; движение фигур аналогично движению музыкальных тем, они могут перекрашиваться, изменять ритм, ослабляться или усиливаться одна за счет другой. Но для абстрактивистов важно, чтобы у зрителя не было ассоциаций с конкретными предметами. Имеет значение только форма, но не материал; всякая вещественность должна быть исключена. Шометт стремится показать «не предметы в движении, но скорее движение, порождаемое предметами...» Вещь теряет свою сущность, переставая быть вещью и превращаясь в чистую форму. Отвлекаясь от конкретных предметов, зритель, по мнению Порта и Шометта, найдет новый, не изведанный доселе источник эстетического наслаждения в пластической музыке форм.

Критика абстрактного фильма началась с переоценки работ предшественников Шометта. В статье «Объектив сам по себе» Эпштейн выразил свое отношение к первым опытам «чистого кино». Фильмы Викинга Эггелинга и Фернана Леже для него не более чем курьезные попытки формалистического творчества. Их успех в среде ранних «авангардистов» обусловлен тем, что среди последних почти не было профессионалов кино: это были люди, пришедшие из литературы. Они же подняли на щит технические новшества «Колеса» Абеля Ганса и «Верного сердца» самого Эпштейна — как раз то, что теперь кажется Эпштейну самым слабым в названных фильмах; настало время развивать те прогрессивные тенденции, которые были заложены в превосходном фильме Абеля Ганса. Эпштейн не без иронии приводит рассказ о негре, впервые попавшем в Нью-Йорк и бросившемся на колени перед фарами автомобиля. Теперь этот негр водит машины по улицам города, и кино не должно отставать от него в своем развитии.

«Если абстрактное кино увлекает еще некоторых,— заключает Эпштейн,— пусть они купят себе калейдоскоп, которым забавляются во втором периоде младенческого возраста; несложное устройство этого аппарата даст возможность сообщить ему быстроту вращения — постоянную или переменную,— смотря по желанию. Что до меня, то мне кажется, что время кинокалейдоскопа прошло».

Полемика «Авангарда» и сторонников абстрактного фильма имела принципиальное значение, выходя за пределы выяснения психологии кино и касаясь общих проблем искусства. Лучшие художники «Авангарда» выступили как противники формализма. «Чистая форма», предметы, потерявшие реальную связь с миром, действие, сведенное к механическому перемещению фигур,— это крестовый поход против умственной деятельности человека, заставляющей его связывать форму вещи с ее сущностью, поход, предпринятый затем, чтобы маленькая группа объявила, что в искусстве единственно важное — форма»,— писали Фескур и Буке.

Борьба с абстрактным фильмом закончилась его разгромом. Эггелинг и Шометт не нашли продолжателей; абстрактный фильм умер, едва успев родиться. Но «авангардисты» вряд ли сознавали, что он был закономерным продолжением их соб-

ственной программы. Между тем это очевидно. От неосознанных ассоциаций, от «грез», в мир которых «авангардисты» стремились погрузить зрителя, от движущихся, ритмически организованных и наполненных символическим смыслом вещей прямой путь вел к «пластической музыке форм», лишенной всякого образного содержания.

В «Авангарде» было и реалистическое зерно, которое дало свои ростки. Основным для его талантливых мастеров все же оставалась образность, человек, хотя и ограниченно понятый. Это в значительной мере объясняет, почему дальнейшая эволюция, например, Рене Клера была преодолением «авангардистской» узости и вместе с тем развитием здоровых начал этой художественной школы. Подобно Маяковскому, преодолевшему футуризм, но сохранившему некоторые особенности его стилистической системы, Рене Клер воспользовался теми здоровыми элементами психологического реализма, которые были неотъемлемой частью поэтики «Авангарда».

Другая судьба была у группы в целом. Начав с лозунга «искусство для масс», «Авангард» фактически изменил ему и потому превратился в замкнутую группировку. К этому вела логика его художественного развития. Когда Жан Тедеско предупреждал против забвения роли сценария в фильме, он, по-видимому, предчувствовал опасность такого отрыва от широких масс кинозрителей,— опасность, которой «авангардисты» не могли избежать. Жан Тедеско был директором просмотрового зала «Le Vieux Colombier», и реакция зрителя на изощренный язык «авангардистских» фильмов, с его тяготением к эстетской замкнутости, была ему достаточно хорошо известна. Его сочувствие «Авангарду» заставило его сказать о тревожных симптомах, свидетельствующих об отрыве «Авангарда» от аудитории. Но изменить положение можно было, только поступившись существенной частью эстетической программы, и «авангардисты» предпочли отказаться от требования демократического кино.

«Пусть режиссеры освободятся от гипнотизирующего их слова «демократия»,— писал Поль Гамэн.— Далеко еще то время, когда великое искусство, «которое вас восхищает и заставляет размышлять», станет популярным. Не будем забывать уроков шведов: прекрасные шведские фильмы, высокохудожественные и высокоаристократичные, погибли по вине народа, постоянных посетителей кино, которые точно так же заставили художников ставить фильмы по их вкусу. Сейчас еще чистое искусство, к счастью, обращается к элите. Это столь же верно, как и то, что существуют фильмы, называемые «коммерческими»...

Кино, искусство аристократическое на севере, буржуазное в Германии, должно сделаться во Франции демократическим. Но еще не теперь. Терпение. Будем воспитывать публику, создавая прекрасные, великолепные фильмы, следуя тому свету, который пришел с севера и остался у нас.

Так, в сущности, одобрялся отрыв от зрителей.

С течением времени «Авангард» все дальше отходит от программы, намеченной Деллюком. А появившийся в 1927 году фильм Жермены Дюлак «Раковина и священник» с предельной ясностью показал, что «авангардистский» психологический фильм превратился в систему символов, своеобразных «условных знаков», понятных только тем, кто был посвящен в таинства теории Фрейда.

●

Многие из «авангардистов» разделили судьбу художников, для которых буржуазное общество создало заколдованный круг, откуда нет выхода. Замкнувшись в «башню из слоновой кости», «Авангард» погиб.

Слово — ученым

В последних номерах нашего журнала было опубликовано несколько статей о научном кино. Работники научно-популярной кинематографии пытались проанализировать свою работу, наметить пути дальнейшего развития научного кино, чтобы советская научная кинематография всегда шла в ногу с наукой, была ее активной помощницей в распространении знаний.

Редакция обратилась к ряду советских ученых с просьбой принять участие в этом разговоре, высказать свои пожелания и предложения, которые студии могли бы взять на вооружение при составлении тематических планов.

Итак, слово ученым.

П. А. РЕБИНДЕР, *академик*

СВЯЗЬ УЧЕНЫХ И КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Очень бы хотелось, чтобы в ближайшее время средствами научно-популярного кино были отражены наши работы в новой научной области — в физико-химической механике. Однако здесь есть большие трудности творческого характера. Они могут быть преодолены в содружестве с самими учеными, авторами данных работ. Считаю, что главная, ведущая роль здесь должна принадлежать сценаристу, т. е. писателю-популяризатору, и режиссеру.

К сожалению, до сих пор в научно-популярном кино, особенно в области физико-химических и технических наук, работает немало творчески слабых людей, которые сводят свою роль лишь к регистрации предложений ученых и к критике этих предложений.

Между тем ученые не способны, как правило, сами организовать выпуск хороших научно-популярных фильмов, не являясь специалистами в области кино.

Поэтому-то лучшие научно-популярные фильмы посвящены, скажем, «хирургическим» или «биологическим» темам, которые выигрывают главным образом за счет натурных съемок. Технические же фильмы часто оказываются сухими, малоинтересными и посвящаются очень узким вопросам, не связанным с развитием крупных научных проблем. Считал бы желательным, с учетом высказанных замечаний, съемку фильма на тему — физико-химическая механика в современной технике.

акад. П. Ребиндер

Е. К. ФЕДОРОВ, *академик*

ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ НАУКИ ИЛИ ХРОНИКА?

Некоторые виденные мною научно-популярные фильмы носят характер хроники, которая, может быть, сама по себе и интересна, но не пропагандирует научные или технические достижения.

Мне как-то пришлось смотреть два фильма, снятые нашими операторами за рубежом. Один из них был посвящен большой Асуанской плотине, воздвигаемой на Ниле с помощью советских специалистов, а другой — строительству порта Ходейда в Йемене. Видимо, перед авторами фильмов не стояла задача показать техническую сторону осуществления сложных гидротехнических проектов — фильмы были просто хроникальными. Показ же крупных строительств именно в плане научно-популярном, который, как мне кажется, не только не исключает, но даже требует для оживления и хроникальных кадров, сделал бы фильмы более содержательными и интересными. Этого нет, и в результате фильмы поверхностны, о них вскоре забываешь.

Хорошо сделаны три широкоизвестных фильма о советских космонавтах — «Первый рейс к звездам», «Снова к звездам» и «Звездные братья». Они знакомят зрителей с большой работой по изучению космоса, ведущейся в нашей стране.

С освоением космоса, как, впрочем, и с практическими земными делами, связаны вопросы, которые меня очень интересуют. Я имею в виду изучение верхней атмосферы и активное воздействие на метеорологические процессы.

Сложная жизнь верхней атмосферы, где уже начинает работать человек, где летают космонавты,— это большая и очень интересная тема для научно-популярной кинематографии.

В настоящее время благодаря данным, собранным при полетах искусственных спутников, физических ракет, космических станций, а также наблюдениям с Земли получены более полные и достоверные представления об этой зоне. Картина верхних слоев атмосферы и протекающих в них процессов, например магнитных бурь, полярных сияний, стала более ясной и полной.

Фильмы на эти темы представят большой интерес для зрителей, интересующихся достижениями современной науки. Они также будут успешно использованы в высших и средних учебных заведениях.

Очень интересны проблемы активного воздействия человека на погоду. Их решение будет иметь большое практическое значение.

Не сомневаюсь, что хорошо сделанные фильмы на эти темы будут с интересом приняты зрителями и принесут большую пользу молодым специалистам.

Вообще в полном смысле научно-популярные фильмы, которых еще выпускается крайне мало, могут иметь самое различное назначение. Но для этого они прежде всего должны в интересной и увлекательной форме знакомить зрителей с волнующим миром современной науки и техники. Если научно-популярная книга может дойти до читателя только будучи яркой и понятной, то к фильму это требование должно быть еще более строгим и неукоснительным.

Мне хочется увидеть такие фильмы, которые показывали бы успехи науки в их динамике, людей, «делающих» науку и технику, их трудности, неудачи. Такие фильмы должны наэлектризовывать зрителей. Они должны волновать так же, как волнуют действительные события. А это, конечно, зависит от мастерства тех, кто создает научно-популярные фильмы.

В. С. ЕМЕЛЬЯНОВ, *член-корреспондент Академии наук СССР*

НУЖНЫ «БОЕВИКИ»!

Мне довелось видеть различные научно-популярные фильмы в разных странах. Особенно много их выпускается в США.

На Первой и Второй женевских конференциях по мирному использованию атомной энергии, состоявшихся в 1955 и в 1958 годах, участникам демонстрировали научно-популярные фильмы, в том числе советский фильм о первой в мире атомной электростанции в Обнинске. Вспоминается интересный фильм об использовании радиоактивных методов диагностики и лечения заболеваний в практике наших медицинских учреждений.

Консультантом этого фильма был видный советский ученый Г. М. Франк.

В картине были показаны процессы, которые другими, некинематографическими средствами очень трудно или даже невозможно показать широкому кругу людей. Вообще перед кинематографией открыты очень широкие возможности популяризации вопросов мирного применения атомной энергии. Нечего говорить, что эти темы очень актуальны и способны вызвать большой интерес у кинозрителей.

Тридцать лет назад я впервые увидел в Германии научный фильм, который произвел тогда ошеломляющее впечатление не только на специалистов-металлургов, но и на людей, далеких от этих вопросов. На киноленте были зафиксированы процессы перекристаллизации стали. Зрители видели, как «взрываются» зерна одной структуры, так называемой аустенитовой, и образуется другая — мартенситная структура, повышающая твердость стали.

Этот фильм, хотя и не был строго научным, но у многих специалистов — металлургов и физиков он вызвал интересные технические идеи относительно превращения одной кристаллической структуры в другую.

С тех пор научно-популярная кинематография прошла большой путь развития вместе с огромным прогрессом мировой науки и техники.

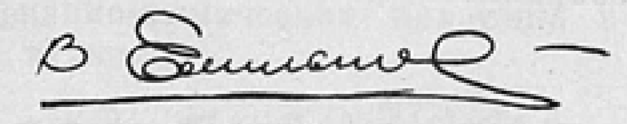
И вот в 1959 году на станции испытания атомных реакторов в штате Айдахо (США) я увидел очень интересный фильм. Тогда разговор зашел о том, как будет развиваться цепной ядерный процесс в случае катастрофы, которая приведет к тому, что ядерный реактор выйдет из строя.

Американские ученые спросили, не хотим ли мы посмотреть фильм о катастрофе реактора. Нам показали фильм, зафиксировавший цепной процесс в ядерном реакторе, который специально был доведен до катастрофического режима. Хотя это был строго научный фильм, но его с большим интересом посмотрели бы и неспециалисты, интересующиеся современным состоянием атомной техники. Подобные фильмы представляли бы также ценность для студентов и учащихся.

Кино дает в руки исследователя возможности изучать сложнейшие процессы ядерных превращений, происходящие в очень короткие промежутки времени. Оно позволяет также с большим успехом популяризировать результаты исследований физиков.

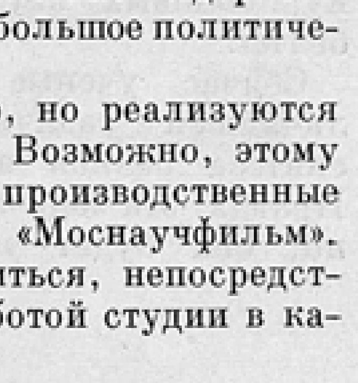
Мне кажется, что одной из интересных тем для научно-популярного кино могут быть исследования в области управляемых термоядерных процессов (физики называют их кратко «термоядом»). Кстати, в качестве одного из методов исследования горячей плазмы применяется сверхскоростная киносъемка.

У нас очень мало выпускается таких научно-популярных фильмов, которые можно было бы назвать «боевиками», а иначе говоря, талантливых фильмов, рассказывающих ярким, выразительным киноязыком о многих выдающихся успехах современной науки. В этом направлении надо еще очень много работать сценаристам, режиссерам, операторам. Не сомневаюсь, что умело, с блеском сделанный научно-популярный фильм способен так же заинтересовать зрителей, как и хороший художественный фильм.



А. С. КОМПАНЕЕЦ, *доктор физико-математических наук*

МОГУЧЕЕ ИСКУССТВО



К сожалению, научно-популярных фильмов в строгом понимании мне не приходилось видеть. То, что выходит на экраны под видом научно-популярной кинематографии, редко заслуживает названия «научного».

Любая область физики, в том числе и далекая от житейской наглядности, вполне может быть популяризирована средствами кинематографии. Все в принципе зависит от творческой выдумки и искусства создателей фильма.

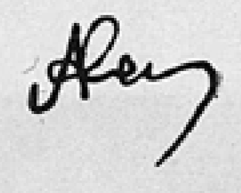
Основными критериями научно-популярного фильма я считаю доходчивость и максимальное использование специфики кинематографии. Все, что может быть изложено в научно-популярном журнале, доступно экранизации. Во многих случаях кино позволяет даже с большим успехом популяризировать научные проблемы, чем литература.

Назначение научно-популярной кинематографии такое же, как всякой популяризаторской деятельности. Прежде всего она должна рождать интерес к науке у зрителей и в доступной форме сообщать им научные знания.

Из проблем, которые ждут своего воплощения на экране в ближайшее время, я считаю самыми важными следующие:

молекулярный механизм передачи наследственных признаков (может быть, это тема для нескольких фильмов); физика плазмы и термоядерные реакции; действие ядерного взрыва (такая тема имеет и большое политическое значение).

Вообще тем очень много, но реализуются они пока очень медленно. Возможно, этому мешают ограниченные производственные возможности киностудии «Моснаучфильм». В этом мне довелось убедиться, непосредственно столкнувшись с работой студии в качестве консультанта.



Л. А. НИКОЛАЕВ, *профессор, доктор химических наук*

НОВАЯ ХИМИЯ ЖДЕТ ЭКРАНИЗАЦИИ

Я видел несколько научно-популярных фильмов, хотя, вообще говоря, они по неизвестным мне причинам не часто попадают к зрителям. Некоторые из них были посвящены вопросам химии и химической технологии, которые в наши дни приобрели чрезвычайно важное значение. Можно смело утверждать, что современная химия и основанная на ее достижениях химическая промышленность — подлинно неиссякаемый источник тем для кино. При этом фильмы на «химические» темы в одинаковой степени интересны для городских и сельских зрителей.

Бóльшая часть виденных мной фильмов по химии была посвящена полимерным материалам. Это весьма обширная тема для научно-популярного кино. Бесспорно, она представляет интерес для самых широких кругов зрителей — свидетелей необычайного прогресса в области полимеров, глубоко проникающих в промышленность, сельское хозяйство, быт. И все же полимеры — это лишь одна из множества тем.

Очень много сделано химиками в разработке методов получения редких, рассеянных и редкоземельных металлов и изучения

их свойств. Эти элементы находят все большее применение в различных отраслях современной промышленности.

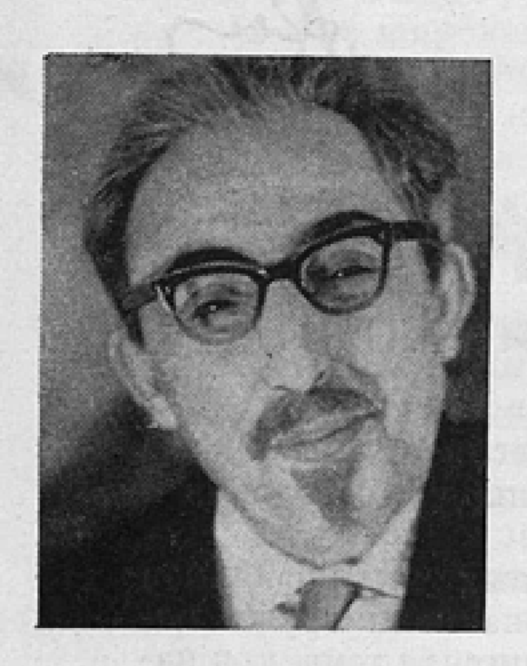
Интересные темы для научно-популярного кино можно почерпнуть из бурно развивающихся в наше время физической химии и химической физики, из новой области науки, получившей название физико-химической механики, и т. д.

Совершенно особый интерес в настоящее время представляют проблемы, стоящие на грани химии и биологии. Решение их совершит подлинную революцию в наших представлениях о процессах жизнедеятельности организмов. Химики (а также физики и математики) изучают состав и строение нуклеиновых кислот, из которых состоят белки.

Сейчас ученые на пути решения величайшей задачи современной науки — синтеза белков в лабораторных условиях. Правда, эта задача очень трудна, но, вероятно, она будет успешно решена.

Вместе с развитием науки, культуры, образования будет непрерывно расти роль научно-популярного кино, которое призвано удовлетворять самые различные запросы людей. Оно призвано возбуждать у молодежи живой интерес к различным областям знания, знакомить зрителей с достижениями в тех областях науки, которые не являются предметом их специальности, расширяя таким образом их кругозор, показывать явления природы в таком аспекте, который недоступен другим средствам передачи.

Я уверен, что большой опыт советской кинематографии позволит в ближайшее время создать новые интересные научно-популярные фильмы, знакомящие с различными разделами химии и особенно важными областями, где химия находится «в стыке» с биологией, физикой и другими науками.



Е. М. БАЛАБАНОВ, *доктор физико-математических наук*

БОЙТЕСЬ ПРИМИТИВА!

Общий недостаток научно-популярных фильмов состоит в том, что они дают примитивное, а потому часто и неправильное представление об окружающих нас физических процессах и явлениях, например свойственных микромиру — миру атомов, ядер и элементарных частиц. Я понимаю, что современные физические представления из-за своей «ненаглядности» часто кажутся несовместимыми с научно-популярным кино. Однако это неверно. Все зависит от творческой фантазии авторов таких фильмов, от их выдумки и мастерства. Внушить зрителю правильное понимание материального мира, раскрыть перед ним новейшие достижения науки и техники — вот главная задача научно-популярного, кино.

Нельзя не высказать сожаления по поводу того, что сейчас истинно научные фильмы выпускаются в ничтожном количестве.

К созданию таких фильмов нужно шире привлекать ученых различных специальностей, я бы сказал, привлекать более настойчиво, как это делают издательства и редакции в подборе авторов научно-популярных произведений.

Я знаю, как подчас инертно относятся киноработники и ученые к популяризации средствами кино замечательных завоеваний советской и мировой науки. Нужна какая-то сила, чтобы сдвинуть это дело с мертвой точки, и тогда афиши кинотеатров возвестят о появлении интересных научно-популярных фильмов, так нетерпеливо ожидаемых зрителями.

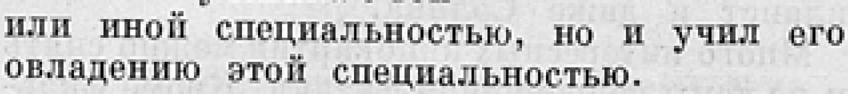
Б. П. ЕСИПОВ, *член-корреспондент Академии педагогических наук*

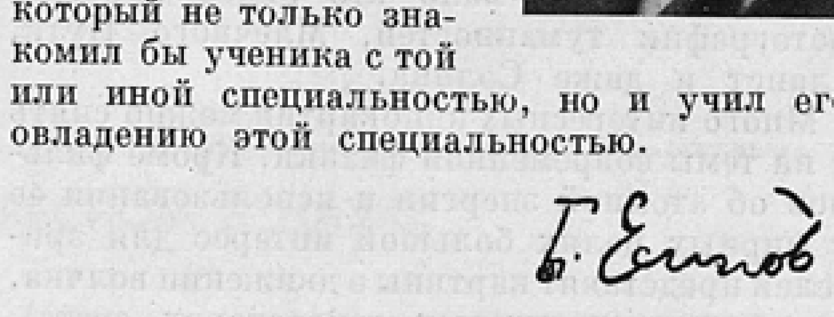
ФИЛЬМ МОЖЕТ БЫТЬ УЧИТЕЛЕМ

По роду своей деятельности я занимаюсь проблемами школьной учебно-воспитательной работы.

Я думаю, что кино здесь может оказать педагогике неоценимую помощь — и для организации процесса обучения в школе, обобщая передовой опыт лучших школ и преподавателей и непосредственно помогая этому процессу показом тематических фильмов. Чрезвычайно действенны были бы фильмы по вопросам коммунистического воспитания, идеологии, нравственным проблемам. И как раз именно в этой области научно-популярная кинематография сделала совсем мало.

Научно - популярные фильмы должны оказывать помощь и профессиональному обучению школьников. Хотелось бы видеть фильм, который не только знакомил бы ученика с той или иной специальностью, но и учил его овладению этой специальностью.





Я. А. СМОРОДИНСКИЙ, *доктор физико-математических наук*

ЕСТЬ ЛИ ТАКИЕ ФИЛЬМЫ?

Подлинно научно-популярных фильмов, посвященных точным наукам, я почти не видел. Мне даже не приходилось слышать от друзей, что такие фильмы существуют. Имеется, конечно, в виду тематика, связанная с близкими мне вопросами теоретической физики. А здесь, как и во многих других областях точного естествознания, очень много важных, интересных и увлекательных явлений. Они должны быть экранизированы и таким путем сделаться достоянием широких кругов любознательных кинозрителей.

В последнее время мне удалось посмотреть несколько фильмов, популяризирующих физику, математику, биологию, но прежде всего я хочу подчеркнуть, что таких фильмов насчитывается единицы.

Один из таких фильмов — «Прометеи нового века» — посвящен проблемам управляемой термоядерной реакции. В нем показано много машин и людей в белых халатах, но ясно рассказать о том, что такое термоядерная энергия, фильм не смог.

Однажды в одной из зарубежных поездок я видел фильм о теории относительности. Разговор об этой интереснейшей проблеме математики начинается с того, что в кадре находятся два человека: один вверх ногами, а другой вверх головой. Между ними идет длинный спор. Чтобы, наконец, его разрешить, один вынимает из кармана кусочек бумаги и бросает его вверх. Бросает и другой. Тот, что находится в нормальном положении, увидел, что бумага улетела вверх, а у второго, что бросил бумагу вниз, она вернулась обратно. Затем аппарат отъезжает, и выясняется, что один из спорящих стоит на полу, а другой висит на трапеции вниз головой.

Жаль, что в тех фильмах, которые мне довелось недавно видеть, так мало выдумки. Наилучшие впечатления из последних просмот-

ренных мною фильмов оставил фильм о Лобачевском — «Загадка пятого постулата» студии «Моснаучфильм». Создатели этого фильма с помощью средств кинематографического искусства сумели донести до зрителя суть затрагиваемой научной проблемы. Поэтому в противоположность многим другим научно-популярным фильмам он надолго остается в памяти зрителей.

Астрономические темы, как я убежден, могут быть не менее интересными, чем, например, французский фильм о вулканах, который многие из нас смотрели с большим интересом. Ведь мало кто видел хорошие фотографии туманностей, Млечного Пути, планет и даже Солнца.

Много интересных кинокартин можно снять и на темы современной физики. Кроме фильмов об атомной энергии и использовании ее в мирных целях большой интерес для зрителей представят картины о движении волчка, о лазерах (квантовых генераторах света), об инфракрасных лучах и др. Нужно сделать фильмы о теории относительности, о квантах, о сверхпроводимости.

К сожалению, недостаточная практика наших киностудий по выпуску научно-популярных фильмов подобного типа может вызвать на первых порах неудачи. Что ж, развивая такое нужное дело, придется, может быть, преодолеть и эти первые неудачи.

Что прежде всего нужно сделать? Широко привлечь ученых в научно-популярную кинематографию. Искать этих ученых не обязательно среди много проживших и много знающих известных специалистов. Скорее всего откликнутся молодые ученые, которые могут многое придумать, дать массу интересных мыслей, идей.

Мне кажется, что научно-популярные фильмы должны быть рассчитаны на показ в течение по крайней мере часа. Короткие фильмы продолжительностью в десять-пятнадцать минут не могут в достаточной мере раскрыть тему и ничему не смогут научить зрителя.

(подпись)

Г. Б. ФЕДОРОВ, *доктор исторических наук, начальник Прутско-Днестровской археологической экспедиции Академии наук СССР*

ДИЛЕТАНТИЗМ — ВРАГ НОМЕР ОДИН

Однажды я видел надолго запомнившийся мне фильм о деревянном зодчестве Поволжья и с тех пор считаю, что археология должна быть действующим лицом многих научно-популярных фильмов. Фильмы эти могут быть адресованы нам, ученым, и студентам-археологам, и массовому зрителю. Это, кстати, и будет обусловливать дифференциацию в подходе к созданию научно-популярных фильмов.

О результатах археологических экспедиций ученые узнают из опубликованных работ своих коллег, из отчетов, во время сессий и т. д.

Но никакая публикация не может дать нам представление о тонкостях методики работы того или иного археолога. И вот здесь-то кинематограф, фиксирующий непосредственный процесс работы над археологическим памятником, может оказать ученым большую помощь. Такие фильмы явятся неоценимым научным пособием и для студентов-археологов.

Для широкого зрителя в первую очередь безусловно интересен результат раскопок. Такой фильм, конечно, необходимо делать более популярным. Но ни в коем случае научность фильма не должна быть принесена в жертву популярности. Дилетантизм — враг номер один научно-популярного фильма, на какие бы круги зрителей он ни был рассчитан.

Я думаю, что научно-популярный фильм призван не просто знакомить зрителя с какой-либо областью науки, но и вызывать его интерес к этой науке. Научно-популярный фильм—один из труднейших видов кинематографии. Это синтез науки и искусства. И поэтому над созданием фильма, мне кажется, должны работать не только кинематографисты, но и видные наши ученые. Для этого при студиях научно-популярных фильмов необходимо создать советы ученых, которые были бы не просто консультантами по теме, дающими свой отзыв отснятому фильму, но и равноправными создателями таких фильмов.

С. Федоров

В. А. БАЛДИН, *член-корреспондент Академии строительства и архитектуры*

О САМОМ ИНТЕРЕСНОМ В НАУКЕ

Научно-популярные фильмы в той области науки, в которой я работаю — строительные металлические конструкции,— должны привлечь в первую очередь внимание нашей молодежи. Необходимы разного рода фильмы: чисто научные, учебные, обобщающие передовой опыт исследовательских и конструкторских организаций, необходимы и научно-популярные картины, популяризирующие инженерные знания среди массового зрителя.

Научно-популярное кино, мне кажется, в первую очередь должно быть адресовано «юноше, обдумывающему житье», должно помочь нашей молодежи в выборе жизненного пути. Популярность — главное в таких фильмах. Научно-популярная кинематография, на мой взгляд,— это не хроника вчерашних новостей, не календарь уже сделанных открытий, а полет «реальной фантастики», запущенной со стартовой площадки наших сегодняшних научных достижений. Перед нашей наукой, например, сейчас вплотную стоит проблема разработки применения конструкций перекрытий из сверхпрочных металлов. Недалек тот день, когда станет возможным делать такие перекрытия над городами, так как последние достижения физики позволяют в ближайшем будущем получить металлы, прочность которых будет в десятки и сотни раз превышать прочность металлов, применяемых в настоящее время.

Это ли не тема для сегодняшнего научно-популярного фильма?

Мне кажется, что научно-популярная кинематография должна развиваться под девизом: «о самом интересном в науке и наука о самом интересном в жизни». А для этого над созданием научно-популярного фильма наряду с лучшими деятелями кинематографии должны трудиться наши ведущие ученые.

Нельзя ли познакомить наших ученых с основами кинодраматургии?

Очень хочется посмотреть фильм, который был бы таким же научным, таким же популярным, таким же художественным, как лучшие произведения великого ученого и популяризатора науки академика Ферсмана.

В. Балдин

Разрешите представить...

Перед столом экзаменационной комиссии Высших сценарных курсов продефилировали шестьдесят или семьдесят молодых людей.

Мы должны были определить степень их культуры, их литературный талант, их способности писать сценарии.

До того как встретиться с ними, мы прочитали их в большинстве своем незрелые стихи, рассказы и листки экзаменационных этюдов.

Никаких критериев у нас не существовало.

Ошибки, наверное, были. Но их было немного. Об этом свидетельствуют результаты первого выпуска Высших сценарных курсов и даже то, что люди, оставшиеся «за бортом», пока ни в чем себя не проявили — ни в литературе, ни в кино.

Среди тех, кого мы в 1960 году приняли на Высшие сценарные курсы, был Казимир Заленсас, хотя его работы не привели нас в восторг, а ответы на коллоквиуме не были ни бойки, ни остроумны. Скажу откровенно: мы приняли Заленсаса «со скрипом», только потому, что он человек с жизненным опытом, «человек бывалый». Заленсас организовывал первые комсомольские ячейки в литовской деревне, был партийным работником, журналистом...

Потом он «затерялся» среди тридцати пяти студентов Высших сценарных курсов. Аккуратно сидел на лекциях, внимательно слушал, записывал. Был, пожалуй, скромнее и незаметнее других.

Мы с кинодраматургом В. И. Соловьевым уже сформировали нашу творческую мастерскую. Нам пришлось трудно. Казах, русский, два армянина, латыш, азербайджанец, туркмен (потом он уехал). Разноязычье. Иногда плохое знание русского языка. Различные привычки. Разные интересы. Проблемы, подчас для нас совершенно новые,— мы ничего не знали о быте, психологии, языке и наших студентов и героев их еще не написанных произведений.

Мы должны были руководить не только каждым студентом в отдельности, но и всеми вместе, создать атмосферу дружбы между этими уже взрослыми, сложившимися людьми, такой дружбы, чтобы они смогли вместе работать и помогать друг другу.

И вот когда нам с большим трудом удалось сколотить некое подобие творческого коллектива, пришел еще один человек — литовец Заленсас.

Он не поладил со своим руководителем, вернее, они не поняли друг друга, не сработались. Винить в этом нельзя никого. Бывают же люди, противопоказанные друг другу.

Заленсас попросился к нам в мастерскую. Мы колебались — у нас было и так много слушателей. Но тут началась неожиданная атака наших студентов. Они горой встали за то, чтобы принять Заленсаса в наш коллектив, наперебой рассказывали о его необычайных достоинствах, о том, какой он хороший, честный и работящий человек.

Мы попросили Заленсаса рассказать о своей будущей работе, о том, какой сценарий он хочет написать. Мы услышали о двух замыслах. Один из них был основан на воспоминаниях о литовской деревне первых дней после освобождения ее из-под власти фашистов. Это был жестокий, точный и правдивый рассказ. Нам он понравился. Но Заленсас неожиданно сказал, что этого он еще не может написать, что писать об этом ему еще слишком трудно и что для начала он хочет писать сценарий «полегче». Так мы познакомились с замыслом «Ведьмы».

Мы не могли спорить с Заленсасом, хотя понимали, что и этот замысел труден для реализации. Но, очевидно, Заленсас «видел» этот сценарий более конкретно и для себя ясно.

Мы в этом ошиблись. Заленсасу еще ничего не было ясно. Мы даже раскаивались, что взяли его в мастерскую. У других наших студентов дело шло, у него ничего не выходило. Заленсас плохо говорит по-русски. Может быть, поэтому и еще потому, что он органически неспособен спорить, он соглашался со всем, что ему советовали и руководители и товарищи по мастерской. Он приносил десятки исписанных страниц и читал нам совсем не то, о чем мы накануне уславливались. Его жестоко и больно критиковали. Он соглашался и опять писал совсем не то.

Казалось, что Заленсас не напишет сценарий. Дошло до того, что один из наших студентов — быстрый выдумщик, остроумный и творчески щедрый человек — предложил Заленсасу свою помощь. И действительно, работа над сценарием сдвинулась с мертвой точки. Нам нравились новые эпизоды, новые решения ситуаций. Но Заленсас, который раньше со всем соглашался, теперь молчал. Наконец однажды он заявил, что благодарен за помощь, но то, что написано, ему решительно не нравится и он хочет продолжать работу один.

Он писал сценарий трудно и самоотверженно, продираясь к настоящим решениям через множество вариантов. Раньше он охотно и быстро писал и также охотно читал написанное. Теперь он подолгу сидел над каждой страницей и не соглашался ее показать, ссылаясь на то, что все это еще не готово.

Но вот он положил перед нами рукопись «Ведьмы», и мы убедились, что получился не только сценарий. Получился и сценарист.

Впрочем, пусть читатель сам сделает выводы, прочитав озорную, веселую историю о старике Якубасе, его жене Марте и ведьме Юле.

Сказку Заленсаса очень хочется увидеть на экране.

И еще хочется, чтобы он довел до конца работу над сценарием о литовской деревне. Он не решался его писать, когда был студентом Высших сценарных курсов.

Но ведь он их окончил. Теперь он — сценарист.

М. БЛЕЙМАН.

Казимир ЗАЛЕНСАС

Коршун распластал крылья в небе. Длиннокрылая тень плыла по пастбищу, нырнула в заросли тростника.

В полуденной жаре дремало болото. Жирная ряска затянула черную воду.

Коршун присел на сучковатое дерево, похозяйски оглянулся.

Торчали из земли почерневшие корни.

На трухлявом пне отдувалась бородавчатая лягушка.

Воздух дрожал над тростниками, папоротниками, серыми мхами.

Звучал над болотом хриплый стариковский голос.

— Давным-давно стояло здесь большое поместье. Хозяин его, старый барин, был очень богат. Позвал он к себе черта, душу свою ему продал, а тот его наделил чудесным даром — к чему ни притронется барин, все превращается в золото...

Колыхался тростник. Отдувалась пучеглазая лягушка.

Старческий голос вел неторопливую сказку.

—...Пришла пора обедать. Взялся барин за хлеб, а хлеб золотой. Захотел барин пить, а родник зазвенел блестящим золотом. И пришлось голодному барину грызть золото, пока зубы не источились. Подыхая, проклял он все свое богатство. И провалилось поместье в тартарары. На его месте открылось озеро, заросло камышами и травами...

Колыхался травяной ковер, шелестели тростники. Раздвигая их, медленно брел по болоту горбатый Пришелец. Широкополая шляпа закрывает лицо.

Длинной палкой он щупал зыбкую почву.

Из-под ног брызнула вода.

Пришелец перепрыгнул с кочки на кочку.

Прыгнула в воду перепуганная лягушка.

Монотонный старческий голос продолжает сказку:

— Иногда бывает и так: в самый полдень жадный барин выбирается из трясины, бродит по болоту, ищет пути к людям — может, покормят...

Пришелец присел на пень. Оглянулся.

Слепо моргал филин.

Из-под корней подняла голову гадюка. Взлетел чибис.

— Только нет барину дороги к людям,— закончил сказку седой Якубас — колхозный пастух.

Он сидел на краю пастбища у будки и вырезал ножом из корня фигурку ведьмы.

Разинув рты, слушали его Дайнюс и Саулуте.

Якубас повертел фигурку.

— А корни болотные заколдованы. Кто их руками тронет, того жадность одолеет, как скупого барина.

— Дедушка Якубас!— показал на груду корней Дайнюс.

— На меня нечистый не польстится,— отшутился старик.— Кому я нужен?!

— Учительница говорит — теперь чертей не бывает,— серьезно сказала Саулуте.

— А куда они подевались?— сердито спросил Дайнюс.

Саулуте не нашла ответа.

Издали донесся металлический звон — били в обломок рельса.

Услышав сигнал, зашевелили ушами, хвостами и подняли головы ленивые пестрые коровы.

Старик прищурился на солнце, отдал мальчику фигурку ведьмы.

— Отнеси в будку.

Он встал, стряхнул стружки, щелкнул бичом.

— Коровам — доиться, нам — обедать.

Стадо потянулось к далекой ферме.

Под ногами Пришельца чавкала болотная жижа. Раздвинув густой тростник, он выбрался на пастбище.

Маленький, горбатый человечек в шляпе, скрывающей лицо, направился к будке Якубаса, постучал палкой в дверь.

Солнечный свет залил будку.

На полу — стружки, на охапке сена березовые веники.

На стенах, на полочках и веревочках целое воинство то сияющих свежей древесной белизной, то почерневших от времени чертей, ведьм, леших всех возрастов, имен и размеров.

Пришелец замер.

На венике лежала небрежно брошенная Дайнюсом ведьма.

Пришелец бережно поднял ее, поставил и, сняв шляпу, церемонно поклонился.

Потом пришелец вылез из будки с ведьмой в руках.

Поставил ее на порог. Снял накидку и рюкзак, присел на колоду, надел старинное золотое пенсне и уставился на ведьму.

Доярки доили коров. Белели халаты, ярко блестели алюминиевые бидоны.

Якубас и дети расположились под каштаном на свежеоструганном бревне.

Девочка заботливо подливала в кружку Якубаса молока.

По дороге двигался пароконный воз. Фыркали лошади. Они тащили воз дружно и сильно.

На горе сена, натягивая вожжи, сидела пожилая женщина в белом платочке.

Она придержала коней.

Дети подбежали к возу. Женщина оделила их яблоками.

— Спасибо, тетя Марта,— в один голос выпалили мальчик и девочка.

— А мне? — дымя трубкой, сказал Якубас.

— Обойдешься, старый,— засмеялась Марта и хлестнула коней.

Проезжая, она бросила Якубасу яблоко.

Старик ловко поймал огромное яблоко в соломенную шляпу.

— У вас, дядя Якубас, самое большое,— позавидовала девочка.

Якубас достал нож и аккуратно разрезал яблоко.

— Это — тебе,— он дал Саулуте половину яблока.— А тебе — это,— он протянул вторую половину Дайнюсу.

— А вам?— забеспокоилась Саулуте.

— Мне хватит и трубки с табаком,— усмехнулся Якубас.

Подошла краснолицая доярка.

— Дядюшка Якубас, куда вам молоко налить?

— Ай, кувшин забыл. — И Якубас постучал пальцем по лбу.— Старею... Нука! — кивнул он мальчику.— Принеси из будки кувшин. Да не разбей.

— Я принесу,— крикнула Саулуте.

— Нет, я,— бросился бежать Дайнюс.

Перегоняя друг друга, дети мчались по пастбищу.

Вдруг мальчик остановился.

Девочка опередила его, но удивленно повернулась.

— Смотри, — испуганно сказал мальчик.

Пришелец уходил в болото. Он шел за стеной тростника. Над нею виднелись горб и шляпа.

Над шляпой крича метались чибисы.

— Жадный барин! — шепнул мальчик.

— Ну да?! — недоверчиво ответила девочка.

Рисунки художника Тарабилда Арунаса

— Он же горбатый, — сказал мальчик.

— Страшно! — и девочка отвернулась.

— А что учительница говорила? — съязвил мальчик.

— Не пугай! — взвизгнула девочка и побежала обратно.

...Они подошли к будке, цепляясь за брюки и руки старика.

Якубас открыл дверь, покосился на ребят, усмехнулся и трижды сплюнул через плечо.

— Тьфу, тьфу, тьфу! Сгинь-пропади!

Дети заглянули в будку.

— Никого, — с облегчением сказал мальчик. — Только... ведьма тоже пропала.

— Жадный барин унес ее в болото? — испуганно спросила девочка.

— Конечно! Жадный барин ее в золото превратил, — и мальчик указал пальцем на десятирублевку, лежавшую вместо ведьмы на венике.

Удивленный Якубас поднял кредитку, посмотрел ее на свет.

— Но это не золото, — сказала девочка. — Это бумага!

— Десять рублей! — пробормотал Якубас.

— Брось ее, дедушка. Разорви, — сказал мальчик. — Это плохие деньги!

Якубас задумчиво разглядывал бумажку.

Марта готовила ужин. Плита разгоралась нехотя, и Марта махала веником.

Она взяла кочергу, потянулась к вьюшке, не смогла ее открыть и, вытирая передником слезы, пробормотала:

— Черт бы тебя побрал!

Черт смотрел на Марту. Рогатый и ехидный, он сидел на полке в кухне и лоснился от сажи, как живой.

Марта повернула черта лицом к стене. На пороге стоял Якубас.

Марта обернулась.

— Явился хозяин! Чего стоишь? Плиту до дела довести не можешь, — и протянула кочергу.

— Дым полезен для здоровья, — сказал старик, подошел к черту, повернул и ласково щелкнул его по животу. — Попало нам, друг?

— Ну, ну?! — окликнула Марта.

Якубас погремел вьюшками, присел на корточки, подул в топку, ласково посвистел.

Вспыхнул укрощенный огонь.

— Вот и все. — Якубас сел за стол и задумался.

— Что с тобой, Якубелис? — тревожно окликнула Марта. — Даже шляпу не снял.

Якубас снял шляпу, положил на стол, медленно вынул десятирублевку, разгладил и, положив перед собою, вопросительно на нее посмотрел.

— Сколько раз говорила: авансы в колхозе беру я, — разозлилась Марта.

— Это не аванс, — задымив трубкой, медленно сказал Якубас.

— Черт принес, что ли? — иронически осведомилась Марта.

— Он, Мартеле! — задумчиво кивнул старик. — Понравилась моя ведьма. Он ее и забрал.

— Ты что, смеешься? — и Марта подбоченилась, готовая к бою.

Шумел городской рынок.

Марту вертело в горланящей толпе. Работая локтями, она выбралась из людского круговорота и, переводя дух, поправила сбитую косынку.

Разжала кулак, пощупала скомканный, туго перевязанный платочек и облегченно вздохнула.

— А кому ковры? Коврик! Дешевые! Красивые!— истошно завопила бойкая торговка.

На заборе висели полотнища с изображениями гусей-лебедей, старинных замков и красоток с огромными, как грабли, ресницами, ронявшими слезы в стеклянные озера.

— Накопил — «Волгу» купил! Накопил— «Волгу» купил!— зачастил высокий цыган в добротном синем костюме и красной рубахе. В руках он держал гипсовых раззолоченных зверей, не то кошек, не то собак.—Берем, мадам?

Марта отрицательно покачала головой и снова пощупала деньги.

Марта стояла у ларька и смотрела на разноцветные мячи и гармошки.

Она нерешительно отошла к киоску с галантереей.

Блестели бусы, синели шарфы, болтались рукава сорочек.

Но Марта смотрела только на огромный из розового атласа бюстгальтер. Ветерок надувал полушария, и они покачивались, как парашютики.

Марта размотала платок, достала деньги и украдкой посмотрела их на свет. Кредитка все еще не внушала ей доверия. Наконец она пощупала бюстгальтер.

— Завернем?— спросил продавец.

Марта кивнула.

Продавец начал заворачивать покупку.

Приостановился милиционер. Закурил.

Марта испуганно покосилась на него.

— Ну-с, деньги — товар.— И ученый продавец закончил:— Политическая экономия.

Марта протянула деньги, продавец хотел их взять. Но она вдруг испуганно отдернула руку и быстро ушла, оглядываясь на милиционера.

Удивленный продавец высунулся из киоска.

Под навесом тянулись прилавки, заваленные овощами и ягодами. Блестели молочные бидоны, белели горки яиц.

Марта увидела за прилавком знакомую.

Молодая, плотная блондинка, в белом платье, обшитом галуном, в бусах, браслетах и клипсах, Юле выделялась красотой среди торгового люда. На длинном ремешке через плечо висела красная сумочка.

Блестя красивыми зубами, сияя белым платьем, Юле кричала, размахивая пучком редиски:

Эй, красавчики, оглянитесь,
Витаминами запаситесь.
Гривенник — почти что даром.
Вот последняя вам пара!

Мужчины оглядывались, улыбались.

Юноша с папкой под мышкой ошалело уставился на нее.

Юле притянула его к прилавку томным взглядом.

— Гривенник!— сказала она.

Он, как завороженный, протянул деньги. Юле протянула редиску. Он понюхал пучок, как цветы, и ушел.

Юле спрятала деньги в сумочку. И тут она увидела Марту.

— Марта?! Ты что пропустила обедню? Что с твоим богом случилось? Забастовал?

— Бога не трогай,— невесело сказала Марта и, поколебавшись, прибавила:— Деньги не разменяешь?

— Сколько у тебя? Миллион?

— Десятка. Будет у тебя столько?

Юле захохотала, достала из сумки пачку перетянутых резинкой рублевок и бросила на прилавок.

— Можешь не считать.

Марта неохотно развязала платочек и протянула ей деньги.

— Новенькая?!— Юле похрустела десятирублевкой.— Кто ее тебе дал?

— Старик ведьму продал,— доверительно прошептала Марта.— Понимаешь, Юлечка, за одну деревяшку... и столько.

— В первый раз продал?— заинтересовалась Юле.

— Конечно, в первый. Кому эти деревяшки нужны?

— Много их у вас?— небрежно осведомилась Юле, собирая с прилавка бидоны и укрепляя их над рулем мотовелосипеда.

— Не считала,— опять прошептала Марта.— Сидит на солнышке, коров стережет и балуется ножичком.

— Ты куда, Марта?— Юле вдруг стала предупредительной.— Если домой — подвезу.

— Я лучше автобуса подожду,— замахала рукой старуха.

— Автобус даром не повезет, а я по дружбе. Ну, не робей. Подними юбку,— скомандовала Юле.

Марта робко приподняла юбку, с трудом уселась на багажник.

— Держи крепко!— и Юле подала Марте накрытую бумагой корзину.

— Тяжесть какая!— удивилась Марта и, увидев бутылку, спросила:— Разве в колхозном магазине водки не хватает?

— Магазин открыт только днем, а у Юле получишь и в полночь.

— Кому ж это водка ночью нужна?— полюбопытствовала Марта.

— Всем,— гордо ответила Юле и включила мотор.

Мотор загрохотал.

— Опля!— Юле уселась, поехала.

Впереди виднелись мост и насыпь с белыми столбиками по краям. Дальше стрелой протянулось шоссе, обсаженное молодыми деревцами.

Юле энергично работала ногами.

Марта, держа одной рукой корзинку, другой уцепившись за Юле, неловко сидела на багажнике.

— Значит, у старика много деревяшек?— неожиданно повернулась к старухе Юле.

— Счету нет.

— И он их никому не показывает?

— Детям. Им интересно.

Юле загадочно улыбнулась.

Под вечер Якубас пришел на болото. Под трухлявым пнем желтели опята. Старик сорвал их и положил в шляпу, в которой уже лежали два грибка и немного черники. Нашел «заячью капусту». Начал собирать ее и сам лакомиться, как заяц, сидя на корточках.

В гуще кустарника, за его спиной, послышались странные звуки.

Старик оглянулся.

Тихо.

Не успел он шагнуть, как за кустом кто-то захихикал.

— Что за чертовщина?! — И Якубас, осторожно подошел к кустам, раздвинул ветки.

Из-за куста появилась белокурая голова Юле.

— Здравствуй, мастер.

Старик удивленно кашлянул.

— Прошу.— И Юле ласково взяла старика за руку.

На мхах белела скатерть. Лежали бутерброды с икрой, свернувшийся кольцом копченый угорь, стояли термос с кофе, бутылка коньяку.

Старик перевел удивленный взгляд на кокетливую Юле.

— Что вы так на меня смотрите?— игриво сказала Юле.— Не узнаете?

— Не вижу,— робко попятился Якубас.

— Ай-ай-ай! Глаза болят?— Юле протянула старику очки в щегольской тяжелой оправе.

Якубас осторожно взял очки, но не решался их надеть.

— Чудо увидите.— Юле помогла ему надеть очки.

— Чудо!— согласился старик, поглядывая через очки на Юле, на скатерть и опять на Юле, но вдруг спохватился.— Не нужно. Мне ничего не нужно.

— Думаешь, ведьма? Можешь пощупать.—Юле, смеясь, протянула старику красивую, бронзовую от загара руку и вся изогнулась, как лоза.

Старик осторожно прикоснулся толстым пальцем к ее локтю.

— Не бойся. Художникам разрешено все: и смотреть и трогать,— заворковала Юле и прильнула к нему.

Якубас отшатнулся, ноги его зацепились за корни, и он сел на пень.

— Вот и хорошо.— Юле взяла бутылку коньяку и налила стаканчик.

— Пахнет пионами,— потянул носом старик.

— Элексир вдохновения. Все художники пользуются.— Юле сунула в руку старика стаканчик и, приласкав, как ребенка, помогла выпить стаканчик до дна.

— У-у, огонь!— восхитился старик.

— Это тоже до дна.— Юле налила в чашку кофе из термоса.

Старик выпил и кофе.

— Теперь закусывай.— Юле поднесла ему кусок угря.

Старик съел.

— Я очень уважаю художников.— Юле поправила старику очки.

— Почему ты меня так называешь?— спросил он.— Я не художник.

— Я лучше знаю,— строго ответила Юле и протянула стаканчик.

На этот раз старик выпил без ее помощи.

— Когда я жила в городе и училась на портниху, я художникам позировала. Они меня уважали за мои классические формы, за линии. Не поверишь, на коленях передо мной стояли: «О, мадонна, награди меня вдохновеньем!» И я, конечно, награждала... И тебя награжу.

— За что? Ты не шутишь?— И Якубас, разохотившись, выпил третий стаканчик.

— Я?! Шучу?— возмутилась Юле. — И вдруг спросила:— А ты можешь делать других ведьм? Красивых?

Она приняла позу летящей на метле ведьмы, грациозно обнажив ноги.

— Чтобы линия была,— она погладила ноги и бюст.— И формы.

— Если материал подходящий, и это смогу,— согласился старик.

— Материал будет,— деловито кивнула Юле.— Только работать нужно побольше.

— Я работаю,— оправдывался Якубас. — Только коровы, они тоже ухода требуют.

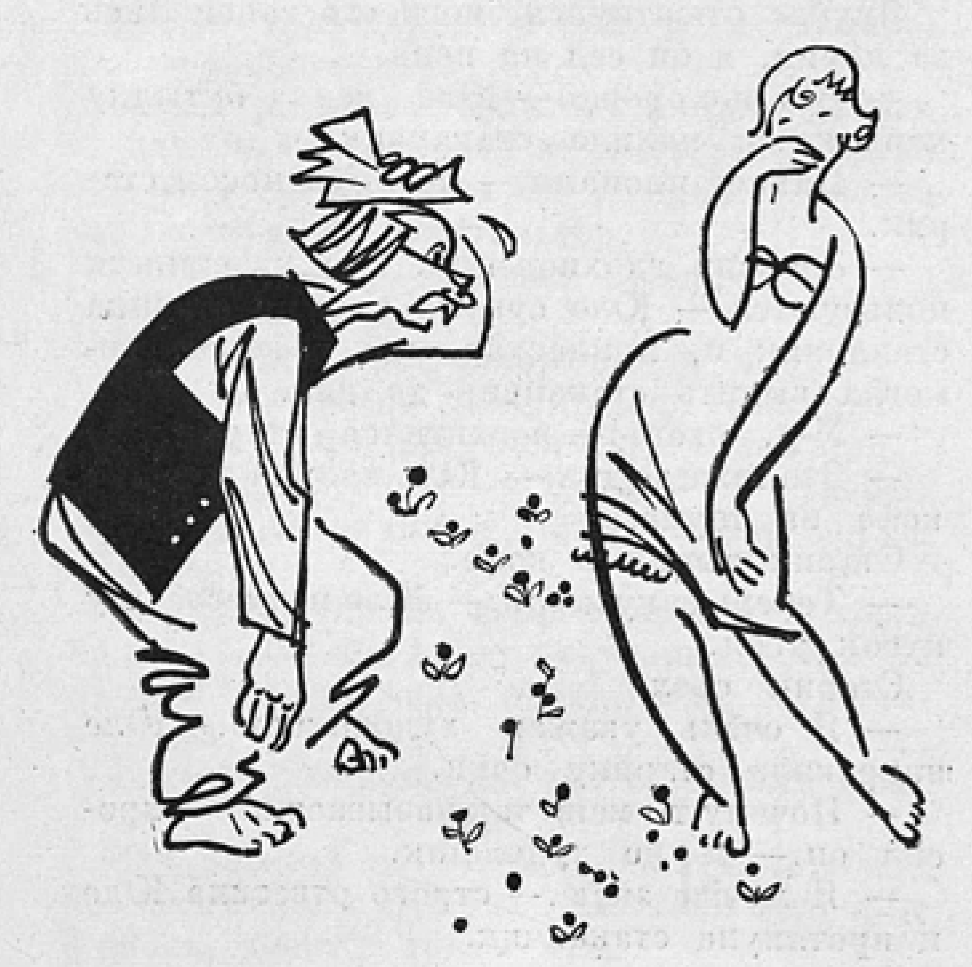
— Коров бросим,— заявила Юле.

— Как это — бросить коров?— удивился Якубас.

Юле заставила его выпить четвертый стаканчик.

— В самом деле, ну их к лешему,— согласился старик.

— Хорошо,— кивнула Юле.— И потом нужен станок. Токарный.



— Зачем?— не понял Якубас.

— Фигурки точить,— сказала Юле.— Разве можно работать ножом? Несовременно.

— Купить станок?— тут старик испугался.

— Зачем покупать? У отца есть. А ты по дюжине ведьм в день сможешь вытачивать.

— Зачем столько?— Якубас опять не понял.

— А деньги?— ухмыльнулась Юле.

— Деньги — это неплохо,— согласился старик.

— Что деньги! — отмахнулась Юле.— На своем автомобиле будем кататься. Выставки устраивать будем. Будут поздравлять и фотографировать. Во всех газетах напишут: знаменитый народный художник Якубас Гаршва!

— Это про меня?— удивился старик.

— Про тебя.— Юле нагнулась, подняла шляпу, нахлобучила ему на голову и, забрав сумку, исчезла в кустах.

Старик протянул руки, стараясь обнять ее, но обнял только воздух.

В болоте послышался смех. Птица защебетала в ответ.

Марта весело выстраивала на полке тщательно вымытых и до блеска натертых чертей, леших и ведьм.

Посередине кухни на треножнике стояло корыто.

В мыльной пене чернела бородатая, рогатая голова старого ехидного черта.

Марта намылила ему голову, бороду, спину, потом окунула его в ведро с водой и начала вытирать его, как ребенка, сухой тряпкой, напевая:

Солнышко садится,
Вечерок приходит,
Тишину приносит
И сладкий покой...

Заскрипела дверь. Марта посадила черта в центре группы его собратьев и повернулась к двери.

— Нравится?— улыбнулась она старику.

Якубас стоял у порога не раздеваясь.

— Как новенькие.

Старик молча смотрел на жилистые, мозолистые руки старухи, на мокрую блузу, на морщинистое лицо...

— Чего глядишь, старый?— с усмешкой спросила старуха, накрывая на стол.

Старик крякнул, поставил бич в угол и молча прошел мимо нее в комнату.

— Проголодался? — Марта налила суп в миску и поставила на стол.

Трубка старика густо дымилась.

Он стоял подле кровати, постланной на двоих, вдруг схватил подушку, снял с крючка тулуп, завернул все это в одеяло и вышел в кухню.

Марта резала ситный.

— Что ж ты не раздеваешься, Якубелис? — с недоумением спросила она старика. — Подкрепись, пока не остыл дар божий.

Старик молча смотрел на полку с деревяшками.

Марта поставила на стол масленку и кусок сыру.

— Простоквашу принести? — спросила она и, не дождавшись ответа, поспешила в погреб. Заскрипела дверь.

Старик презрительно оглядел стол, криво усмехнулся, взял из шкафчика две рюмки, положил в карман, взвалил узел на плечи и ушел, оставив дверь незакрытой.

Вошла Марта.

— Простокваша сегодня густая. Как сметана.

Якубаса в кухне не было.

Не было его и в комнате. Белела перевороченная кровать.

Марта подошла к окну.

Старик шел по тропинке через хлебное поле, к болоту.

Женщины копнили сено.

Мрачная Марта вонзила вилы в большую охапку сена, попыталась поднять, не смогла.

На помощь подбежала молодая девушка.

Подняв сено, они вдвоем поднесли его к стогу.

Марта тяжело вздохнула.

— Тетя Марта, — заботливо сказала девушка. — Вы нездоровы!

— Старик захворал. Вторые сутки не ест и не пьет. — Голос Марты задрожал. — И дома не спит. Говорит — душно.

— Сердце, — деловито кивнула девушка. — Сердечная недостаточность.

— Чего ему недостает? — не поняла Марта. — Кажется, хожу за ним, как за ребенком.

— Его нельзя оставлять одного, — сказала девушка. — Идите, мы справимся без вас.

Марта покачала головой и нерешительно воткнула вилы в сено.

— Бульон ему сварите покрепче, — посоветовала девушка. — Для укрепления сердечной мышцы.

— Бульон?! Можно, — согласилась Марта.

Возле погреба на колоде лежал топор, валялись пестрые куриные перья. Труба хаты дымилась.

Марта вышла из кухни, взяла ведро, направилась к колодцу.

В сарае закудахтала курица. Марта открыла дверь. Курица приседала на насесте.

Валялись рубашка, пиджак, штаны, трубка с кисетом. На земле лежала пустая бутылка.

Марта подняла штаны, поглядела на балки, на сено.

— Якубас, — позвала она с ужасом.

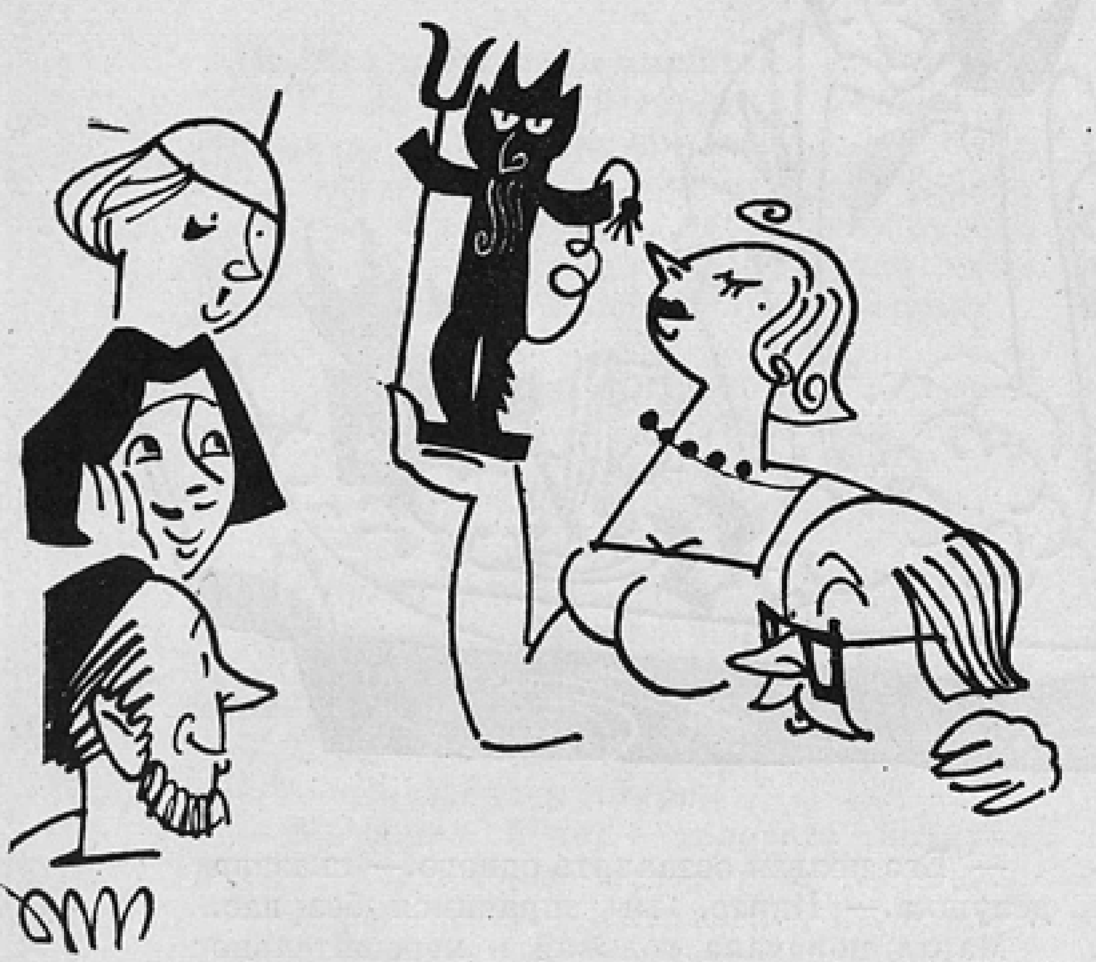
На верстаке валялась деревянная скульптура — страшный черт наливал ковшом смолу прямо в раскрытое горло бородатому мученику.

Шипел пульверизатор. Якубас, закутанный по горло в простыню, изнемогал в парикмахерском кресле.

Рядом стояла элегантно одетая Юле.

Парикмахер, ожидая указаний, смотрел на нее.

Якубас уже обрел острую бородку, усы были пострижены щеточкой.



— Волосы не трогать,— сказала Юле.— Чуть-чуть. Волной.

— Понимаю,— кивнул парикмахер и щелкнул ножницами.

Шумел город. Поблескивали на солнце вывески и огромные окна витрин.

Юле шла впереди. Сзади старик тащил рюкзак, из которого выглядывали головки чертей и ведьм.

— Стой!— скомандовала Юле, остановившись у дверей магазина.

— Юлечка!— взмолился старик.— А может, не продавать?

— Темнота,— небрежно сказала Юле.— Все художники продают свои произведения.— И она открыла дверь магазина.

— Я не пойду,— сконфузился старик.

— Не могу же я примерить твой костюм,— пожала плечами Юле.

— Зачем костюм?— удивился Якубас.

— Известный художник, а ходишь как нищий,— скривила губы Юле.

— Но я в этом костюме венчался,— обиделся Якубас.

— Это и видно.— И Юле открыла свою красную сумку.

На витрине зашевелились белые рубашки, галстуки, костюмы и туфли.

— Прошу.

Юле протянула руку удивленному и смущенному старику.

Якубас мгновенно преобразился — он был теперь в черном костюме, узких брюках и скрипучих узконосых туфлях.

Он шел неуверенно, поглядывая на свое отражение в витринах — в берете, в белой рубашке, с галстуком бабочкой.

В сквере играли детишки.

Несколько ребят стояли, разинув от восхищения рты, перед тремя молодыми парнями.

Парни сидели, образовав кружок, и каждый писал своего соседа. Каждый был и творцом и моделью. Работали они деловито и серьезно.

Бородатый художник положил кисть и удивленно присвистнул.

— Юлечка.

— Юле?!— изумился второй, усатый.

— Она!— подтвердил третий, бритый.

Юле приветливо помахала рукой.

— Как живете, мальчики?

— Ты где пропадаешь?— строго спросил бородатый.

— Безобразие. У меня работа не кончена,— строго сказал усатый.

— Придешь завтра,— потребовал бритый и вдруг махнул рукой. — Нет, можешь не приходить.

— Это почему?— обиделась Юле.

— А кто обещал похудеть? Черт знает что!— строго сказал усатый.— Толстеешь, толстеешь.

— Я толстею?! — взвизгнула Юле.— Я нарочно в колхоз уехала, чтобы похудеть. Мяса не ела, хлеба не ела, работала на огороде. — Она провела рукой по бедру. — Посмотри.

Все трое критически на нее посмотрели.

— Худей дальше,— махнул рукой бритый.

— Захочу — похудею, а не захочу — не похудею.— Обиженная Юле взяла Якубаса за руку.— Пойдем! Хотела их с тобой познакомить, а теперь не хочу.

Она вытащила из рюкзака фигурку и презрительно помахала ею перед носом бородатого.

— Постой,— выхватил фигурку бородатый.— Откуда ты это взяла?

Все трое разглядывали фигурку.

— Черт побери, вот это черт!— сказал бородатый.

— Потрясающе!— подтвердил усатый.

— Талантливо!— констатировал бритый.

— Чья работа?— спросил бородатый.

— М-моя,— робко сказал старик.

— Рад познакомиться. Римас,— протянул руку бородатый.

— Ромас,— представился усатый.

— Домас,— улыбнулся бритый.

— Помогите, ребята. Все это нужно продать,— хлопнула Юле по рюкзаку.

Художники переглянулись.

— Обойдетесь без нас,— сказал бородатый.

— Ну да?— недоверчиво фыркнула Юле.

— В «Дайле» идите,— посоветовал усатый.

— С руками оторвут,— подтвердил бритый.

Витрина магазина «Дайле».

Фарфор, керамика, текстиль, кожа, янтарь.

Продавщица расставляет в витрине фигурки Якубаса. Ей помогает директор — чопорный, пожилой человек.

Перед витриной Юле и Якубас. Он держит опустевший рюкзак.

Семь ведьм и суровый черт стоят в витрине. Продавщица положила к их ногам квадратик картона: «Художник Якубас Гаршва».

Старик не верит своим глазам.

У прилавка очередь. Смеясь, хохоча и радуясь, люди протягивают руки к произведениям Якубаса, осматривают, показывают друг другу.

— Ну что?— сказала Юле.— Я ведь говорила, что сделаю из тебя знаменитость.— И спохватилась.— Карманы целы? Деньги не потеряй... А ты зеваешь.

— Я думаю,— медленно говорит Якубас.— Куда они спрятали самых красивых ведьм?

Пришелец (теперь он одет в чопорный черный костюм) сидел за столом и с восхищением разглядывал через пенсне семерых ведьм. Комната напоминает музей — на полках керамика, дерево, вышивки.

— Красавицы!— усмехнулся Пришелец.

— Сколько лет работаю, а ничего подобного не видел,— почтительно согласился директор магазина «Дайле».— Правда, профессор?

Пришелец поморщился, вспоминая, подошел к полке, достал фигурку.

Это была пропавшая ведьма Якубаса.

— Родственница! — Профессор поставил ведьму рядом с другими. И кивнул.— Родственница! Только имени художника я не знаю.

Директор удивился.

— Бродил я по соседству с колхозом «Балюнай», случайно увидел и... не смог удержаться,— смущенно улыбнулся профессор.

— Этот мастер живет в колхозе «Балюнай»,— согласился директор.— Зовут его Якубас Гаршва.

Такси едет по городу.

— Как называется эта улица?— спрашивает старик.

— По сторонам не глазеть,— говорит Юле, играя янтарными бусами.— Город большой. Всего не запомнишь.

— А это что?— показал Якубас.

— Университет, папаша,— сказал шофер.

— Это неинтересно. Поторопитесь, пожалуйста,— сказала Юле шоферу.

Старинный дворец. Огромная арка ворот. Во дворе блеснули струйки фонтана, анфилада белых колонн.

— А это что?— спросил старик.

— Резиденция Наполеона,— сказал шофер.

— Можно посмотреть?— попросил старик.

Шофер притормозил.

— Нечего, нечего!— сказала Юле.— Наполеона здесь теперь нет.

Старик вздохнул. Вздохнул и шофер.

Проплывают костелы с позолоченными башнями, скверы, новые дома.

— Это музей,— сказал шофер.— Остановить?

— Нет-нет, мы торопимся.— И Юле обратилась к старику. — Твоих вещей здесь пока нет. Вот когда будут — пожалуйста!

— Но куда мы едем?— взмолился Якубас.

Юле остановила машину:

— Стой!

Старик по складам читал вывеску магазина; «Скупка случайных вещей»,— это заняло немало времени.

Из магазина вышла Юле с большим пакетом, тяжело положила его на сиденье.

— Что это?— спросил старик.

— Поехали,— отмахнулась Юле.— Ребята уже ждут.

— Какие ребята?— испугался Якубас.

— Художники,— сказала Юле.— Теперь тебе нужно настоящее общество.

— Все трое — художники? — спросил старик.

— А Домас к тому же поэт. Стихи пишет. Белые.

— Белые? Так их же не видно. Как их прочесть?— удивился старик.

— Их никто не читает. Их картины тоже никто не видит.

— Они что, не хотят продавать?— заинтересовался старик.

— Не покупают,— вздохнула Юле.— Они гении. А у гениев покупают только после смерти.

Кафе-бар. На высоких круглых табуретах сидели старик и Юле. Старик неумело тянул коктейль.

Рядом — Римас, Ромас и Домас.

Старик, пугливо оглянувшись на Юле, отставил фужер — коктейль ему не понравился.

Ромас жестом подозвал буфетчицу, зашептал.

Она налила в фужеры шампанское.

Юле покачала головой.

— Откуда у тебя деньги, Римас?— спросила она.

Бородатый спокойно пожал плечами.

— Деньги?! У меня?! Нет.

Юле отставила фужер.

— Эх, Юле!— вздохнул усатый Ромас. — Ты в деревне забыла обычай художников: платит тот, у кого деньги.

— Деньги у меня, но я не художник,—резко возразила Юле.

— Деньги старика, а он великий художник, — отпарировал бритый Домас.

Якубас тем временем выпил свой фужер и фужеры Домаса, Ромаса и Римаса.

— Вкусно,— сказал он.— Вкусно, но мало,— и расхрабрившись, приказал официантке:— Каждому по бутылке!

— Слава коллеге!— сказал Ромас.

— Привет!— подтвердил Римас.

— Он настоящий художник,— согласился Домас.

Шампанское пенилось. Стояли пять бутылок.

— Друзья!— сказал Римас.— Выпьем за Юле. В деревенской глуши она не забыла искусство. Она открыла замечательный талант,— и он поклонился Якубасу.

Якубас выпил.

— Пью за вас, маэстро,— чокнулся с Якубасом Ромас.— Я против реалистического искусства, но ваш талант меня покорил.

Старик выпил.

— Почему ты его обругал?— спросил Домас.— Он вовсе не реалист.

— А кто же?— воинственно зажегся Ромас.

— Спросим у него самого,— примирительно сказал Римас.

— Что?— спросил старик и выпил.

— Он дитя природы и мистик,— настоятельно сказал Домас.

— А разработка деталей?!— возразил Ромас.— Почти натурализм!

— Глупости!— отмахнулся Домас.— А черти?! Черти — мистическое понятие или реальное? Ты их видел?

— Слово автору. Вы видели чертей, коллега?— спросил Римас.

— Не видел я их, окаянных,— отшатнулся старик.— Выпить, конечно, люблю, но не пьяница. Только пьянчуги видят чертей.

— Ну, вот,— торжествовал Домас.— Его образы вызваны силой воображения.

— Натуралист, — презрительно сказал Ромас.

— Выпьем!— примирительно сказал Римас.

Бокалы сдвинулись. Все четверо были пьяны.

Юле попыталась вмешаться.

— Вы ему закусить дайте. Он с непривычки помрет.

— Нет!— отрезает Римас.—Закусывать— это мещанство. А тебе нужно худеть.

— Слава искусству!— И Домас поцеловал старика.

Якубас вытащил из кармана пачку денег и бросил на прилавок.

— Хозяйка, давай пять звездочек!

— Ты настоящий художник!— Ромас тоже поцеловал старика.

Во двор Якубаса въехала машина.

Старик открыл глаза и увидел родную хату.

Шофер вынул тяжелый пакет, отнес его к сараю.

Старик бросил шоферу деньги, вылез из машины.

В дверях стояла Марта.

— Что, старая? Не видишь, кто приехал?— старик раскрыл полы плаща.— Художник приехал!

Марта даже не двинулась.

— А это видела?— Якубас протянул пачки кредиток.

— Продал душу ведьме, так и ступай к ней,— строго сказала Марта и отвернулась.

— И уйду! Я — художник, мне все дороги открыты.

Марта ушла в хату и тотчас вернулась. К ногам старика полетел аккуратно связанный узел.

— Что это?— спросил озадаченный Якубас.

— Твои вещи,— спокойно сказала Марта.

Он хитро сощурился.

— Ловко придумала,— сказал он, запинаясь.— Значит, я уйду, а ты останешься. Да? Значит, я уйду, а все хозяйство тебе? Да?!

— По закону тебе полагается половина,— сказала Марта.

— Половина, так половина,— зарычал старик.— Давай мою половину!

— Бери!

— И возьму!— закричал упрямый старик.— Все возьму!— он обвел руками сад и дом.— И яблони заберу! Мои яблони?

— Твои! Только я их сажала,— сказала старуха.

— А я прививал,— возразил старик.

— Я их поливала.

— А я от зайцев защищал.— Увидев у погреба топор, Якубас схватил его.—Сейчас я их разделю. Пополам.

— Можешь взять их себе,— ответила старуха и закрылась в хате.

— Испугалась?!— обрадовался старик, направляясь к хате, натолкнулся на корыто и разбил его пополам.

— Тебе половина и мне половина!— пробормотал он и открыл дверь ударом топора.

Старик орудовал топором, разделывая перины и матрац на полуразбитой кровати. Снежной бурей кружились перья и пух.

— Давай, давай! Руби, мастер!— ободряла его старуха.— И хату и хату пополам!

— Хату?— Якубас засомневался.— И хату?

— Чего стоишь? На!— ехидно сказала Марта, протягивая пилу.

К стене была прислонена лестница. Сыпались кирпичи.

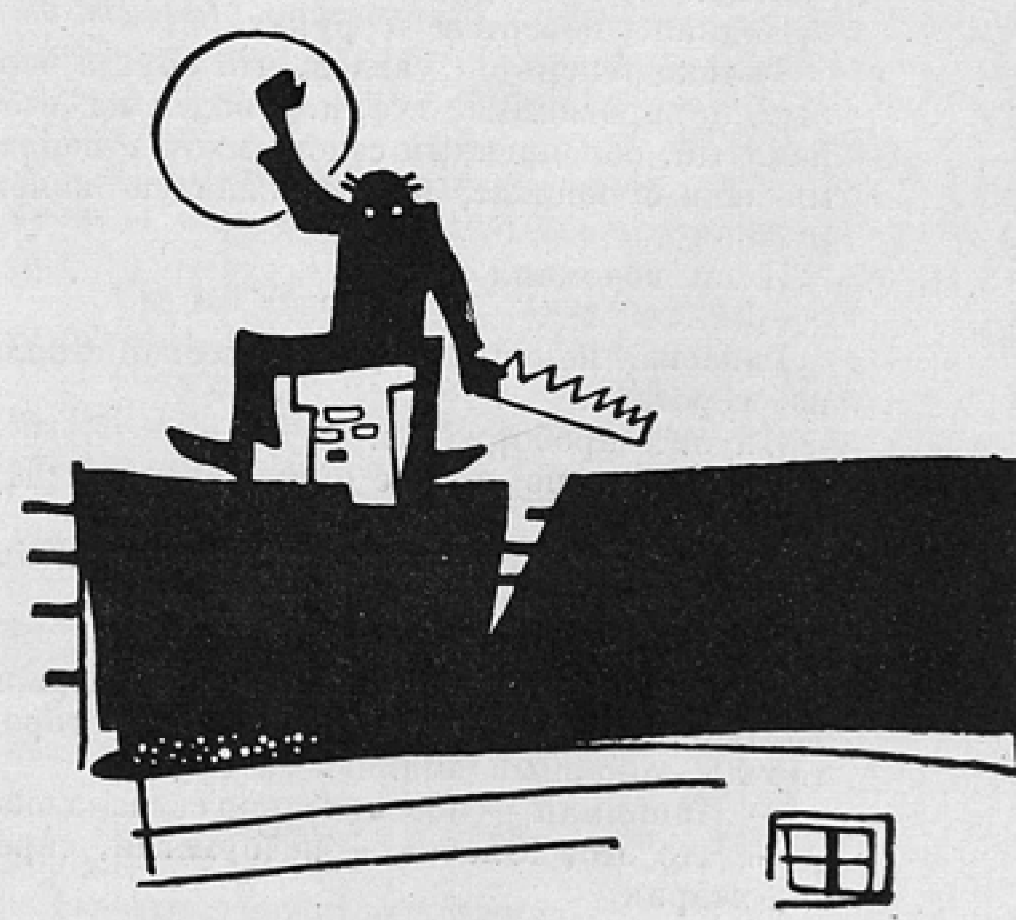
Старик топором разбил трубу и принялся пилить крышу.

— Пополам! Все пополам!— злобно крикнула снизу Марта.

Летела солома. Все сильнее шумел ветер.

Раздался громовой удар, сверкнула молния, и все померкло.

Через щели, в сарай пробивались острые лучи солнца.



Мелькнули серебряное брюшко ласточки, острые черные крылья.

Из гнезда под стропилами высунулись четыре головки с широко раскрытыми желтыми клювиками и запищали.

Послышался слабый голос лежавшего плашмя на сене Якубаса.

— Марта, воды!

Якубас повернулся на бок, открыл глаза.

— Марта!

В луче солнца перед ним стояла маленькая обнаженная женщина.

Якубас в страхе закрыл глаза.

Под стропилами пищали ласточки. Якубас приоткрыл глаза.

Обнаженная женщина стояла на верстаке. Она была бела, неподвижна, и у нее не было рук.

Якубас подполз, удивленно осмотрел ее. Он не видел Венеру Милосскую и не понимал, как она попала сюда.

Солнце ослепило Якубаса.

Он схватился руками за голову и, пошатываясь, направился к колодцу.

Крышка сруба была разбита, ведро сплющено в блин.

— Что за дурацкие шутки?— и старик оглянулся.

Крыша хаты была перепилена пополам, труба разобрана.

Среди кирпичей на траве Якубас увидел галстук бабочкой.

Поднял, повертел в руках.

Только теперь он увидел, что обут в черные лакированные туфли. Увидел на себе измятый, облепленный сеном, мхом и перьями новый костюм, белую, залитую вином рубашку.

И он вспомнил все.

Гипсовая копия Венеры Милосской стояла на верстаке.

Якубас пробормотал:

— Верно, по дороге руки отбили?! Ну и дела!

Сокрушенный случившимся, он сел и затих.

Послышался скрип двери и голос Юле.

— Эй, Якубас, ты жив?

Свежая и румяная, в красивом ярком платье, она подтащила тачку, на которой торчал токарный станок.

— Принимай,— повелительно сказала она.

— Что это, Юлечка?— недоумевая, спросил старик.

— Как, что? Токарный станок.

— А зачем?

— Забыл?— И Юле рассердилась.— Забыл? Все? Так я напомню,—с угрозой сказала Юле.— Снимай станок.

— Хорошо, Юлечка, хорошо,— забормотал старик, устанавливая станок возле дверей.

Вдруг он прекратил работу и схватился за голову.

— Ай, что я наделал?! Ай-ай!

— Ничего особенного,— ободрила его Юле.

— Кажется, я побил Марту?!— испугался Якубас.— Она не жаловалась?

— Опохмелись,— и Юле смеясь подала Якубасу бутылку.— Напугал старую ведьму, она и удрала. И хорошо. Теперь не будет мешать.

Старик вздохнул, выпил, погладил усы и боязливо показал на Венеру.

— Руки где-то потерялись.

— Ей руки не полагаются,— сказала Юле.— Это Венера.

Старик повеселел и выпил еще рюмочку.

Дайнюс нес туесок с земляникой, а Саулуте кувшин с молоком.

Они вошли в сад Якубаса.

— Смотри!— показал мальчик на висевшую на ветке яблони табличку с грубой надписью: «Мое».

Такие же таблички висели на всех плодовых деревьях. Только на пустой яблоне висела надпись: «Твое».

Дети растерянно посмотрели друг на друга и направились к хате.

Дверь была забита досками, окно разбито, крыша перепилена пополам.

Девочка поставила кувшин и заглянула в окно.

— Ой, тут дрались!— воскликнула она.

Мальчик вскарабкался на подоконник.

В хате все было разбито и покрыто, как снегом, пухом и перьями.

— И дедушки нет. Может, его жадный барин унес? — прошептал мальчик.

— Не нужно так говорить,— испугалась девочка.

Скрипел на ветру колодезный журавль.

Низко летали потревоженные ласточки.

— Слышишь?— испуганно спросила Саулуте.

Из сарая доносились странные звуки.

Дети крадучись подошли к сараю.

Заглянули в щели.

Старик точил на станке деревянную болванку. Сыпались опилки.

На верстаке белела Венера.

— Ой, он ее раздел!— и Дайнюс дернул Саулуте за руку.

— Не смотри, это нельзя!— Девочка ладонью закрыла ему глаза.

— А дедушка смотрит,— затряс головой мальчик.

— Он заколдован,— ответила девочка.

— Нужно его позвать.— Дайнюс направился к двери.

— Не ходи!— взвизгнула Саулуте.— Там нечистая сила!

Мальчик подумал.

— Я не буду входить. Только позову.

Мальчик боязливо подошел к двери. Подергал. Она не поддалась.

— Дедушка Якубас!— тихо позвала девочка.

В ответ раздался только скрип станка.

— Это мы, дедушка,— громко сказал мальчик.— Молоко принесли. И землянику. Если вы не заколдованы, ответьте.

— Не мешайте,— ответил старик.

— Отвечает,— обрадовалась девочка.— Дедушка Якубас, молоко помогает при всякой болезни.

— Я не болен,— огрызнулся старик.

— А тетя Марта говорит, что больной, только не лечитесь,— возразила Саулуте.

— Марта?!— после паузы сердито отозвался старик.— А ну, марш отсюда!

Мальчик поставил у двери кувшин и туесок с земляникой.

— Бежим!— потянула его девочка.

Старик распахнул двери. Разбился кувшин, рассыпалась земляника.

Он пнул черепки ногой и погрозил кулаком вслед детям.

— Вы, голодранцы! Вас старуха шпионить прислала?

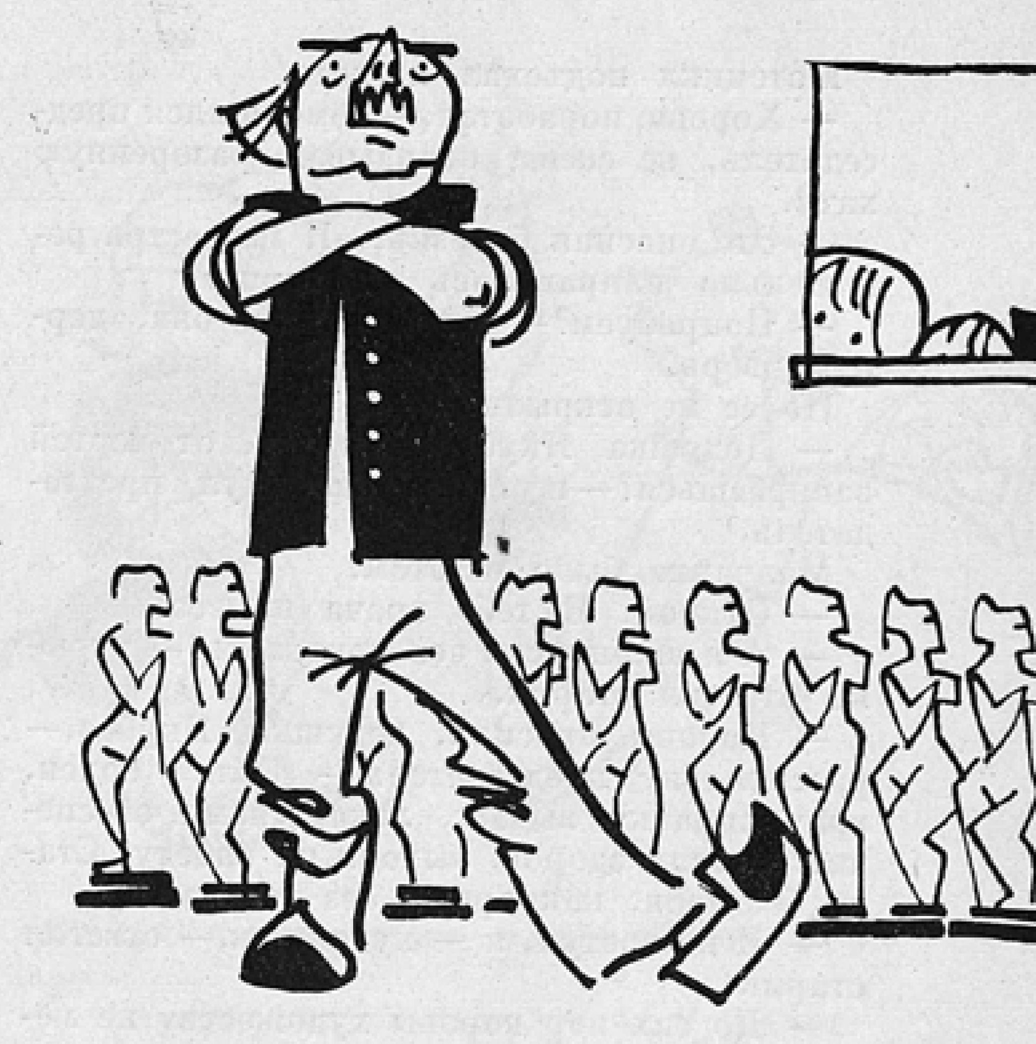
Дети сидели за усадьбой Якубаса, возле почерневшей от дыма и сажи бани, накрытой, как зонтиками, двумя большими лопухами.

— Жалко дедушку,—всхлипывала Саулуте.

— Нужно что-то придумать,— солидно сказал Дайнюс.

— Что ты придумаешь, если он заколдованный? — покачала головой Саулуте.

— Во-первых, он, может быть, не совсем заколдованный,— сказал Дайнюс.— А, вовторых, есть же кто-нибудь сильнее нечистого.



— Кто?— с надеждой спросила девочка.

— Может быть, председатель?!— сказал мальчик.

— Черт знает что!— в сердцах сказал председатель колхоза, молодой человек в расстегнутом пиджаке.

— Просто он сумасшедший!— взволнованно заметила медсестра и стукнула кулаком по чемоданчику с красным крестом на крышке.

— А если он просто напился?— спросил председатель.

— Напился он неделю назад, — твердо сказала девушка.— Алкоголь так долго не действует.

— Вы не знаете, что такое деревенский самогон,— вздохнул председатель.

— Глупости!— отрезала медсестра.— Жена умолила к нему зайти, а он меня обругал. Его нужно отправить в психиатричку!

— Вы в этом убеждены?— покачал головой председатель.— Тут не простое дело. Мне звонил какой-то профессор из города, просил подойти индивидуально. Дело творческое.

— Увидел бы этот профессор, что он натворил!— вскипела медсестра.

В сарае работал старик. Станок трещал и шипел.

Донесся грохот мотоцикла.

Мотоцикл подъехал к хате.

— Хорошо поработал,— поморщился председатель, не спеша оглядывая разоренную хату.

— Это опасная болезнь.—И медсестра решительно направилась к двери.

— Попробуем?— тихо сказала она, дернув дверь.

Но ее не открыли.

— Дедушка Якубас! Ты что, от чертей запираешься?— шутливо окликнул председатель.

Молчание было ответом.

— Открой. Я тебе врача привез.

— А я вас просил его привозить?— угрюмо ответил старик.

— Коровы просили, дедушка Якубас,— рассмеялся председатель.— Если болен, врач справку выдаст, лекарствами обеспечит. А если здоров, выходи на работу. Стадо без тебя, как армия без генерала.

— Я не пастух, я — художник,— ответил старик.

— До сих пор коровы художеству не мешали. Покажи, что за чудо ты режешь.

— Не могу. Не готово.

— Тогда заявление напиши. Дадим творческий отпуск.

— Не нуждаюсь,— последовал лаконичный ответ.

— Недели хватит?— настойчиво спросил председатель.

Старик не ответил.

— Он даже не отвечает,— возмутилась медсестра.

— Нервы,— сказал председатель.— Тонкая натура. Художественная!

Ворона, описывавшая круги над сараем, испуганно каркнула и улетела.

Теперь у сарая стояли три женщины.

— Открой, Якубас,— сказала молодая краснолицая девушка.

— Мы делегатки,— приблизившись к двери, заявила солидная женщина. Я — Леокадия!

— А я — Дануте,— звучно пропела краснолицая.

— Я — Тересе Блусите,— вытянув шею, представилась худая дева в черном платочке, со сложенными накрест руками.

— Чего вам надо?— раздался из-за двери грозный голос старика.

— Люди требуют примирения,— заявила Леокадия.

— Со старухой жить не буду,— угрюмо ответил Якубас.

— Дедушка Якубас, без вас мы с удоями отстаем,— защебетала Дануте.

— А мне какое дело?!

— Очень некрасиво в твоем возрасте разводиться. Вас бог сочетал. Мартуся плачет, падает верой,— потягивая носом, плаксиво заговорила Тересе.— Верующим в костел стыдно ходить.

— Не ходите. Никто вас туда не гонит,— грубо ответил старик.

— Это правильно!— согласилась Леокадия.

— Вспомни про коров!— заторопилась Дануте.

— И про господа бога!— подтвердила Тересе.

— Идите к черту!— ответил старик.

Женщины постояли.

— Пойдем!— сказала Дануте.— Ну его! Унижаться!

Они отошли.

Прильнув к щели, верующая заныла:

— От бога не спрячешься! Покайся! Не то придешь к воротам небесного царства, будешь проситься...

— Мне и тут хорошо,— отозвался старик, громко отхлебывая из бутылки.

Юле торжествовала, предвкушая успех.

Старик, улыбаясь, поставил на прилавок магазина «Дайле» большой рюкзак. Юле развязала его.

Удивленно и весело смотрела приемщица.

— Народное искусство доставили. Полный мешок. Принимайте,— деловито сообщила Юле.

— Товарищ директор.— Приемщица отошла к двери, постучала.— Выйдите на минутку.

Появился директор. Увидев Якубаса, он радостно заулыбался.

— Здравствуйте, здравствуйте, уважаемый Гаршва.

Отстранив Якубаса, Юле протянула руку для поцелуя.

— Очень рад,— весело сказал директор и, потирая руки, с нетерпением покосился на рюкзак.

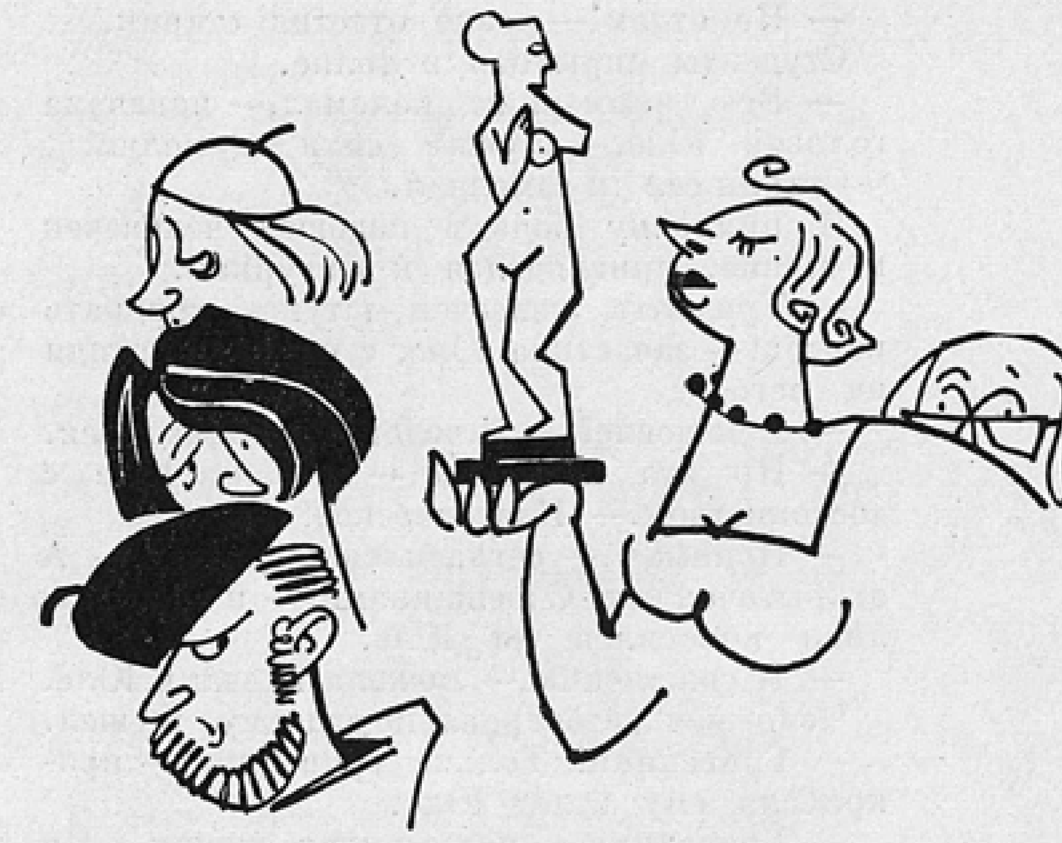
Юле торжественно и медленно открыла его и поставила на стол грубую деревянную фигуру Венеры с руками, прикрывающими «стыдные» места.

— Ого!— воскликнул директор.

— Хороша, правда?— гордо спросила Юле.
— Да?!— уклончиво ответил директор.— А что у вас еще?
— Выкладывай,— поторопила старика Юле.
На столе выстроился целый отряд Венер.
— И это все?— удивился директор.
— Тридцать штук. Лучше меньше, да подороже,— довольная эффектом, сказала Юле.
Директор внимательно поглядел на Юле, перевел взгляд на старика, опять на Юле.
— Это, конечно, ваша идея?
— Моя,— гордо ответила Юле.
Директор пошел к кабинету.
— Не нравится?— Мощная фигура Юле загородила дорогу директору.
Он попытался пройти.
— Это же классика!— воскликнула Юле.— Я сама читала: нужна классика.
— Нужна,— кивнул директор.
— Ну, вот!— удовлетворенно улыбнулась Юле.— И этот, как его, натурализм-реализм! Это я тоже читала. Нужен нам натурализм?
— Однако вы хорошо разбираетесь,— согласился директор.
— Еще бы!— обрадовалась Юле.— А это и классика, и натурализм, и реализм.
— Совершенно с вами согласен,— и директор проскользнул мимо Юле в кабинет.
Щелкнул замок.
— Забирайте!— скомандовала Юле приемщице.— Пишите квитанции.
— Вы слышали, что сказал директор?— спросила приемщица.
— Он сказал «да»!— крикнула Юле.
— Он сказал «да», а думал «нет»!— И приемщица отвернулась.
— Вот оно что?!— прошипела Юле.— Народные таланты зажимаете? Хорошо! Еще пожалеете!— И она решительно скомандовала:— Якубас! В мешок!
Тридцать Венер будто слизнуло с прилавка.

Тридцать Венер стояли на прилавке базарного рундука.
Сзади бушевал рынок.
За прилавком курил недоумевающий Якубас.
Юле бойко частила, помахивая фигуркой:

Семье украшение,
Холостякам утешение!
Все, кому весело!
Все, кому грустно,
Приобретайте классическое искусство!



Старуха остановилась, уставилась на Венеру.
— Бери, бабка! Не пожалеешь! Рублевочка!— умильно сказала Юле.
— Бога вы не боитесь! Святую Магдалину в таком виде показывать!— старуха затрясла головой и, погрозив пальцем, ушла.
У прилавка задержалась группа студентов-спортсменов.
— Ух, ты!— восхитился первый студент.
— Вот это да!— еще больше восхитился второй.
— Студентам скидка! — завлекательно улыбнулась Юле.
— Берем, мальчики?— сказала студентка.
Студенты расхохотались.
— Полтинник —пара!—услужливо заторопилась Юле.
— И даром не нужно,— неожиданно сказал первый студент.
— Напрасно!— возразил второй.—Я бы взял. Все-таки классический образец классической халтуры.— И он взял с прилавка Венеру.
— А ну-ка?!— Якубас вдруг вырвал у студента фигурку.
— Ребята, да это художник!— в восторге завопил первый студент.
— Ваша работа?— вежливо осведомилась студентка.
— Проваливайте!— мрачно сказал Якубас.
— Но он же возьмет,— Юле ласково взяла за руку второго студента.

— Не отдам!— резко ответил старик.

Студенты скрылись в толпе.

— Всю коммерцию поломал,— покачала головой Юле.— Лучше сиди и молчи.

Старик сел и замолчал.

К прилавку бочком подошел человечек в шляпе, пригляделся к фигуркам.

— Тридцать копеечек штука, тридцать копеек!— зачастила Юле, с надеждой глядя на него.

— А дешевле?!— И человечек облизнулся.

— Но это искусство,— сказала Юле с достоинством.— Классическое!

— Понимаю,— согласился человечек.— А открыточек нет? С женщинами?— и он похотливо покосился на Юле.

— К сожалению,— пожала плечами Юле.

Человечек разочарованно вздохнул и ушел.

— Гривенник! Только гривенник!— прокричала ему вслед Юле.

— Гривенник,— нахмурился старик.—Не отдам!

Юле посмотрела на него. Он был непреклонен.

— Пойти посоветоваться? — задумчиво сказала Юле.

Якубас безучастно дымил трубкой.

— Вот что!— сказала Юле.— Посиди тут. Я скоро.

В небольшой студии в три руки работали Римас, Ромас и Домас. На полотне была изображена девушка.

Натурщица в костюме монахини с молитвенником сидела на возвышении.

— Стой!— сказал Домас Ромасу.— У нее в глазах должна светиться мечта.

— Нет!— возразил Ромас.— Нужно дать восторг перед жизнью. Она! Утро! Огромный мир!

— Мир? — фыркнул Римас, почесывая бороду.— Нужно проще — человек и земля.

— Мальчики, я есть хочу,— жалобно сказала натурщица.

— Сейчас, сейчас, детка,— сказал Ромас.

— Привет, мазилки!— послышался в дверях фальшиво-бодрый голос Юле.

— А, Юле!— приветливо кивнул Римас.

— Худеешь?— не глядя, спросил Ромас.

— Что такая мрачная?— заинтересовался Домас.

Юле поставила на стол фигурку Венеры.

Три художника посмотрели на нее и одновременно сказали:

— Да-а?!

— Это я слышала,— нетерпеливо ответила Юле.— Это «да»— значит «нет».

— Это Гаршва?— осведомился Римас.

— Что ты с ним сделала?— горько спросил Ромас.

— Я думаю, это лучше, чем его старые ведьмы,— настойчиво сказала Юле.

— Ты думаешь?!— возмутился Домас.

— Откуда у тебя право думать?

— И забери фигурку. Она отбивает у нас вдохновение,— заявил Ромас.

Юле повертела фигурку в руках.

— Я думала, это классика!

— Это халтура!— наставительно сказал Домас.

— Мальчики,— нерешительно сказала Юле, подумав.— Я хочу работать... с вами.

— Нужно похудеть!— наставительно ответил Римас.

— Конечно, если вам нужны кости? — и Юле, вспыхнув, кивнула на натурщицу.

Та тоже вспыхнула и сбросила капюшон.

— Мне пора.

— Погоди, детка,— остановил ее Домас и обратился к Юле:— Это не кости, а современный идеал красоты.

— Это ты и мне говорил раньше!— взревела Юле.

— Раньше был другой идеал, да и ты была вдвое тоньше.— И Домас отвернулся.

Утихал рынок. Старик, опустив голову, курил.

На прилавке стояли непроданные Венеры.

— Иди домой. Жена, наверно, ждет, беспокоится,— донесся ворчливый голос.

Это сказала пожилая женщина с метлой.

Якубас ничего не ответил, поднялся, пошел.

— А товар?— остановила уборщица.

Старик не глядя смел в рюкзак фигурки. Одна из них упала в грязь.

В колхозном поселке ярко светились окна домов. Только в окнах хаты Якубаса зияли дыры.

Старик молча смотрел на близкие и далекие огни.

Он свалил мешок с Венерами у порога и сел.

Из дома донеслось шипение.

Якубас оглянулся.

В окне горели сатанинские зеленые глаза.

Старик вздрогнул.

— Юле?

В окне, изогнувшись дугой, стояла черная кошка.

Пролетели летучие мыши.
На трубе кто-то проухал.
Ветер рассыпал солому на полуободранной крыше.
Старик нерешительно пошел прочь.
Его поглотил туман.

По пастбищу к будке тянулось стадо.
Перекликаясь, бежали Дайнюс и Саулуте.
Дверцы будки открылись. Вылез взлохмаченный, продрогший, голодный Якубас, поправил галстук бабочкой, берет, плащ.
Дети замерли вдали.
— Жадный барин!— закричала Саулуте.
— Жадный барин! — повторил Дайнюс, отгоняя коров.
Старик растерянно посмотрел на убегающих детей, поднял рюкзак и побрел в болото.

Грустная Марта сидела одна в чужой большой комнате за большим столом. Отложила ложку, отставила тарелку, полную каши. Задумалась.
Залаяла собака, хлопнула калитка. Вошли три женщины.
— Приятного аппетита,— сказала Леокадия.
— Спасибо, — ответила Марта. — Садитесь.
Но женщины не тронулись с места.
— Мы не можем больше терпеть этот позор,— сурово заявила Леокадия.— Где твой муж?
Марта пожала плечами.
— Он пропал на болоте,— плаксиво сказала Дануте.— Нам без него план не выполнить.
— Якубас обречен на вечные муки. Молись, Мартуся,— заохала Тересе.— Ведь супруг он тебе, богом данный!
— Он мне не муж,— сурово ответила Марта.
— Да ты в своем уме?— возмутилась Леокадия.
— Спокойной ночи,— сказала Марта.
Женщины ушли.
Марта села за стол, придвинула тарелку, принялась есть.
Дверь открылась. Вошли Саулуте и Дайнюс.
Марта оживилась.
— Садитесь, садитесь... хорошо, что пришли. Молока выпьете?
Дети покачали головами. У них были грустные лица.
Девочка дернула мальчика.
— Говори!
— Тетя Марта!— сказал Дайнюс.— Нам нужен серебряный полтинник.
— Серебряный?— удивилась Марта.
— Да. Непременно серебряный,— сказала Саулуте.
— Зачем?— удивилась Марта.
— Мы сделаем серебряную пулю!— ответила девочка.
— И убьем жадного барина.— И Дайнюс снял с плеча деревянную винтовку.— Это он дедушку унес.
— Мы его видели,— серьезно сказала Саулуте.
— Кого?— не поняла Марта.
— Жадного барина,— сказал Дайнюс.— На болоте. Там и сейчас огонь горит.

В лесу горел костер. В дыму появился сгорбленный Пришелец в большой шляпе, в черной крылатке и с палкой.
Он обошел костер и остановился.
На истлевшем пне сидел Якубас, обросший бородой, оборванный и босой, но в берете и галстуке бабочкой.
Склонившись, он вырезал из корня фигурку ведьмы.
Она чем-то походила на ведьм, которых и прежде вырезал старик, но вместе с тем походила на Юле — она была грудастой и могучей, на спине у нее был бидон, в руке сумка, а вместо метлы она ехала на колесе мотовелосипеда.
Пришелец тихо присел рядом с Якубасом.
Старик поднял голову, увидел Пришельца, и руки его затряслись.
— За мной?— спросил Якубас.
— За тобой,— ответил Пришелец.
— Что ж!— вздохнул старик.— За грехи нужно расплачиваться. Пошли, что ли?!
Пришелец подхватил фигурку, вынул пенсне, посмотрел и причмокнул губами от удовольствия.
— А ее ты с собой не возьмешь?— спросил он.
— Нет,— твердо ответил Якубас.— Я ее встречу. В аду.
— Тогда продай мне.— И Пришелец потянулся за бумажником.
— Что ты, что ты?!— отшатнулся Якубас.— Не соблазняй!.. Я уже совершил этот грех — продавал ведьм и чертей.
— А подарить можешь?— спросил Пришелец.

— Если это не грех, то могу,— вздохнул старик и нетерпеливо сказал:— Ну, веди, не томи душу.

Он затоптал костер и исчез в дыму. Пришелец исчез вместе с ним.

— Ведет!— плача сказала Саулуте.

— Ведет!— повторил Дайнюс.

Дети спрятались за деревом. Дрожа от страха, они видели, как по тропинке шел Якубас, а сзади него Пришелец — жадный барин, он же профессор Мантулис.

— А пули у нас нет,— прошептала Саулуте.

— Пропал теперь дедушка,— грустно согласился Дайнюс.

Якубас и жадный барин прошли. За ними сомкнулись кусты.

Теперь они поменялись местами. Впереди шел Пришелец, а Якубас шел сзади, не глядя по сторонам, уткнувшись тяжелым и пустым взглядом в спину жадного барина.

Он не заметил, что коровы, увидевшие своего пастуха, шли за ним по пыльной дороге.

Так они и шли — Пришелец, Якубас, коровы...

Но раздался удар рельса, и коровы отстали. Старик остановился и удивленно спросил:

— Куда ты меня привел?

Пришелец пожал плечами и не ответил. Они стояли перед домом Якубаса. Калитка была открыта.

В дверях дома стояла спокойная Марта и как ни в чем не бывало спросила:

— Проголодался, Якубелис?— и протянула старику горшок.— Простокваша сегодня густая, как сметана.

Старик, не веря себе, смотрел на Марту. Она кивнула ему.

Он нерешительно, спотыкаясь, направился к дому.

Вдруг остановился.

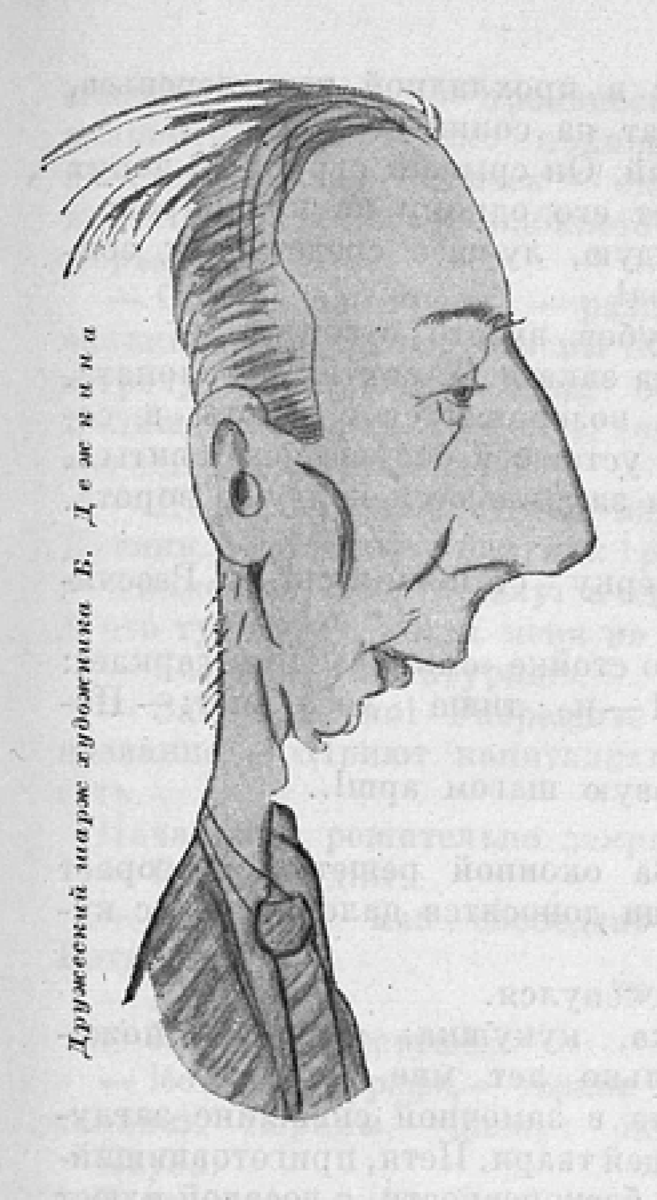
— Не могу! За мной сам жадный барин пришел!

— Иди, иди, Якубелис,— ласково сказала Марта.— Нет больше жадного барина.

Старик оглянулся. Пришелец исчез.

Он шел по болоту, насвистывал, размахивал палкой, горбатый, с лицом, скрытым шляпой, в крылатке.

В руке он держал фигурку ведьмы, похожей на Юле.



Дружеский шарж художника Б. Дежнина

А. САЗОНОВ

ПОСЛЕДНИЙ ЖУЛИК

КИНОШУТКА

Высокое небо с перистыми облаками, не заслоняющими солнца.

И голос:

— ДВАДЦАТЫЙ ВЕК НАШЕЙ ЭРЫ. СКОЛЬКО РАЗ В ЭТОТ СТРЕМИТЕЛЬНЫЙ ВЕК МЫ СЛЫШАЛИ СЛОВО «ПОСЛЕДНИЙ»!

Панорама с неба на землю. Короткий динамический монтаж из кинолетописи нашей жизни. Его открывают кадры из фильма «Октябрь».

...Рушится трон самодержца всея Руси, и в куски разлетается двуглавый орел империи.

— ...ПОСЛЕДНИЙ ЦАРЬ...

Стремительный бег времени — и в вихре мелькающих событий на миг возникает Мустафа из фильма «Путевка в жизнь».

— ...ПОСЛЕДНИЙ БЕСПРИЗОРНЫЙ...

Снова водопад времени — и секундная остановка на хронике, запечатлевшей последнего извозчика Москвы.

— ...ПОСЛЕДНИЙ ИЗВОЗЧИК...

Время стремительно и беспощадно.

Фанатически ненавидящие глаза. Это кадр из фильма «Бежин луг».

— ...ПОСЛЕДНИЙ КУЛАК...

Съемочная камера опять смотрит в небо с высокими перистыми облаками, пересеченными проводами высоковольтной линии.

И голос:

— ...А ЗАВТРА МЫ СКАЖЕМ...

На фоне неба возникает надпись:

Последний жулик

...А провода бегут, бегут, пока не кончаются необходимые титры.

Их бег останавливается.

Медленная панорама с неба на вершины деревьев — и перед нами возникает буколический пейзаж.

Тихий утренний час.

В звонкой тишине кузнечики пробуют свои скрипки, замолкая на мгновение, чтобы чуть-чуть подвернуть колки и вновь прервать тишину фальшивым неуверенным стрекотом.

Вот один из музыкантов прыгнул с душистого цветка и медленно спланировал на... ржавую колючую проволоку, повитую цепким до жизни плющом.

Фокус на дальний план. За проволокой видны серые приземистые корпуса и такие же серые сторожевые вышки.

Тюрьма.

Снова меняется фокус кинокамеры. Безмятежная природа. Голос невидимой кукушки, как удары дирижерской палочки о нотный пюпитр, водворяет порядок. Плавно рождается симфония из птичьих голосов, шелеста листвы и стрекота разнокалиберных букашек.

Тюремная камера.

Солнечный луч, пройдя через зарешеченное окно, выкладывает на цементном полу шахматную доску. Вместе с лучом в камеру врывается «зеленая увертюра».

На жесткой койке, под серым тощим одеялом лежит старый пацан и прирожденный жулик — Петя Дачник. На его весьма по-

мятом лице резвятся солнечные зайчики, нежными лапками стараясь открыть ему глаза.

Петя давно не спит. Он нежится, щурится и, уловив в утренней симфонии глас кукушки, мечтательно загадывает:

— Кукушка, кукушка, скажите, пожалуйста, сколько лет мне осталось сидеть?

Кукушка кукует бессчетное число раз, и Петя блаженно вздрагивает при каждом «ку-ку».

Идиллию внезапно прерывают удары о подвешенный рельс, возвещая побудку.

Подчиняясь выработанному за долгие годы сидения рефлексу, Петя Дачник вскакивает с койки, приводит себя в порядок и застывает в стойке «смирно» у двери камеры.

Резкий лязг ключа в замочной скважине — и вот в сопровождении конвоира Петя шагает по бесконечному коридору мимо осиротевших камер в столовую, на завтрак.

Тюрьма рассчитана на тысяча и одного заключенного. Тысяча освобождена, остался один — Петя Дачник.

С алюминиевой миской он подходит к окну раздачи и, получив положенную порцию, садится за стол, похожий на взлетную дорожку аэродрома.

Один заключенный и сорок семь надзирателей!

Петя ест с аппетитом.

Опять звучит сигнал, на этот раз развод на работу.

Тюремные ворота. Обычный ритуал. Дежурный спрашивает:

— Имя?

— Дачник, Петр... отчества не помню.

— Статья?

— Восемьдесят девятая.

— Срок?

— Вполне достаточный, — кисло шутит Петя.

Охрана выводит его за зону на работу.

И вот он, сидя за рулем дворницкой мотолопаты, медленно выезжает за ворота в сопровождении многочисленного конвоя.

...Петя Дачник в поте лица трудится по очистке рощи от валежника, подстригает траву вокруг цветочных клумб. Здесь в будущем году будет открыта зона отдыха.

Роща оцеплена изнывающими от скуки и жары конвоирами, бросающими ненавидящие взгляды на своего окаянного мучителя. Тот работает в прохладной тени деревьев, они же торчат на солнцепеке.

Петя добрый. Он срывает огромный лопух и протягивает его одному из конвоиров:

— Рекомендую, лучшее средство от солнечного удара!

Скрежет зубов вместо ответа.

...Солнце на закате. Тарахтит мотолопата. Петя Дачник возвращается с работы в сопровождении уставшей больше него свиты...

Со скрипом закрываются колючие ворота.

Команда:

— На поверку станови-и-сь!... Рассчита-й-сь!..

Стоящий по стойке «смирно» Петя гаркает:

— Первый! — и тише добавляет: — Последний.

— В столовую шагом арш!..

Камера. За оконной решеткой догорает день. Из рощи доносится далекий голос кукушки.

Петя встрепенулся.

— Кукушка, кукушка, скажите, пожалуйста, сколько лет мне осталось...

Лязг ключа в замочной скважине заглушает глас вещей твари. Петя, приготовившийся считать до бесконечности, с досадой плюет на пол.

— Заключенный Петр Дачников, следуйте за мной! — приглашает Петю тюремный надзиратель.

— Следую. Но почему так поздно? — с раздражением, но в границах уставной вежливости вопрошает Петя и, накинув на плечи арестантский «смокинг», идет за стражем.

Гулкие шаги по опустевшей тюрьме. Одна за другой распахиваются разделительные решетки.

Раз-два, раз-два... — печатают шаги по цементному полу. Раз... — и останавливаются перед дверью, обитой клеенкой.

Кабинет начальника тюрьмы. Окно с более изящной, чем в камерах, решеткой. Стол, а за ним пожилой человек, перелистывающий потрепанную пухлую папку.

— Комиссия приняла решение о вашем досрочном освобождении, — протокольным голосом произносит начальник.

— Я вполне согласен с решением столь авторитетной для меня комиссии, — восклицает Петя, склоняя голову набок. — Но...

— Что «но»?

— Но мне надо еще некоторое время... Я еще недостаточно перевоспитался, так

сказать, осознал... — произносит Петя, одновременно виртуозно похищая висящую на стене связку отмычек — один из экспонатов коллекции в кабинете начальника тюрьмы.

— Опять надо время! — раздражается начальник. — Прошлый раз мы пошли вам навстречу и отсрочили ваше освобождение. Больше не можем. Поймите, сохранять ради вас одного тюрьму...

— Да, да! — понимающе вздыхает Петя Дачник. — Я живу у вас, как граф в фамильном поместье. Десятки слуг и одна персона... А что тут будет, когда меня не будет?

— Гостиница «Интурист».

— Замечательно! Разрешите предложить название — «Приют капиталиста», так сказать.

Начальник решительно закрывает папку.

— Вы свободны.

— То есть, как свободен? — пугается Петя.

— А так.

— Но я протестую!..

— Вот что, «граф», — теряет терпение начальник тюрьмы, — диспут окончен.

Пауза.

Петя напряженно думает.

— Идея, начальник! Переведите тюрьму на самообслуживание, отдайте мне ключи от камеры, и я буду запираться изнутри.

— Хватит! — произносит начальник.

— Какая жестокая несправедливость!

Но начальник тюрьмы неумолим.

— Разрешите хотя бы переночевать до утра, — упавшим голосом просит Петя.

Колебание. Знак согласия.

— Но это в последний раз!

— Есть, в последний раз.

Повернувшись по уставу через левое плечо, Петя печатает шаг в глубину сумеречного коридора...

Его камера.

Лампочка под самым потолком. Она горит, но света от нее нет.

Пристегнутая к стене койка. Решетчатое окно. Силуэт Петиной фигуры на фоне совсем потемневшего неба. На полной тишине этот кадр тянется мучительно долго и...

...На взрыве музыки его сменяет ослепительное утро.

Гомон птичек и букашек.

Петя Дачник в помятом старомодном костюме стоит за пределами тюрьмы.

Лягнув крепко запертые за ним тюремные ворота, он с безнадежным видом направляется по дороге, ведущей к станции.

— ...Жди меня, и я вернусь... — патетически декламирует Петя, шагая по тропинке.

В другом направлении тюрьму покидают сорок семь надзирателей во главе с начальником. Вид у них куда более радостный.

Перрон электрички. Подходит поезд.

Петя Дачник влезает в вагон. Завывая моторами, состав стремительно набирает скорость.

Вагон. Прозрачная касса для продажи билетов, в которую свободно можно просунуть руку и взять сдачу. Это приводит Петю в полное замешательство.

— Простите, пожалуйста, — обращается он к одному из пассажиров. — А нельзя ли, так сказать, положить копейку, а взять сдачи десять?

Пассажир недоуменно поднимает плечи.

Петя склоняется к нему и интимным шепотом спрашивает:

— А вы сами так-таки этого и не совершали?..

Пассажир невольно смущается и растерянно бормочет:

— Да... но это было очень давно... в 1963 году...

— Вот видите! — торжествует Петя. — Не я один! — И опустив в кассу двугривенный, совсем уже другим тоном заявляет: — Это только милая шутка. Сдачи не надо!

Вокзальная площадь.

Петя Дачник делает несколько шагов и застывает на месте, ослепленный солнцем, оглушенный шумом гигантского города, подобно человеку, вдруг оказавшемуся на берегу стремительного горного потока.

Все так много раз видено, но на этот раз так незнакомо... Другие люди, иначе, чем он, одетые. Иное выражение глаз.

С нарастающим душевным беспокойством Петя ищет, на кого бы опереться.

Он хочет ощутить контакт с людским потоком, влиться в него...

Его взгляд останавливается на фигуре человека, который подойдя к цветочному киоску, выбирает из вазы несколько великолепных роз и, ничего не заплатив, смешивается с людским потоком.

— Кореш! — обрадованно восклицает Петя и догоняет незнакомца. — Красиво срабо-

тал. Без запаха! — в полголоса восхищается Петя, хлопая незнакомца по плечу.

— О чем вы? — растерянно улыбается прохожий.

Петя понимающе подмигивает.

— Не понимаю,— говорит незнакомец.— Понюхайте, как они чудесно пахнут! — и вставляет один из цветков в петлицу Петиного пиджака.

Петя ошалело смотрит на него. А незнакомец уже растворился в толпе.

Вздрогнув по-собачьи, точно отряхивая с себя воду, Петя делает шаг к краю тротуара и останавливает проходящее такси.

— В Лефортово, пожалуйста,— просит он водителя.—Собачий тупик,—и с настороженной гримасой нюхает подаренный цветок.

Такси мчится по Москве, то ныряя в туннели, то взлетая на эстакады, и врывается в квартал ослепительно новых домов.

— Приехали,— говорит водитель.

Петя вертит головой на добрых триста шестьдесят градусов.

— Ничего не понимаю! Где здесь тупик?

— Поищем,— отвечает водитель.

И после многих поворотов останавливается возле покосившегося деревянного дома, зажатого в каменных ладонях окружающих его корпусов.

Петя, как лунатик, выходит из машины и приближается к порогу своего дома.

Трансфокатор бросает ему в лицо мраморную доску, прибитую к позеленевшей от времени стене.

Охрана памятников старины

ДОМ-МУЗЕЙ
КОММУНАЛЬНЫХ КВАРТИР
ДО НАЧАЛА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО СТРОИТЕЛЬСТВА

А рядом с мемориальной доской добрый десяток звонковых кнопок, похожих на куриные пупки, с надписями у каждой:

СИДОРОВУ — один протяжный
МАСЛЮКОВУ — два отрывистых
ВКЛЮБЧЕНКО — три коротких
ДАЧНИКОВУ — четыре пронзительных

Четыре пронзительных!..

Петя четырежды жмет кнопку, и дверь отворяется.

Дежурный по музею приветствует его:

— Здравствуйте, товарищ. Поздравляем вас!

— С чем? — удивляется Петя.

— Как же! Вы наш стотысячный посетитель! — и вручает Пете памятный жетон.— Наденьте туфли, я проведу вас по нашему уникальному музею.

Петя молча повинуется.

— Вот посмотрите,— начинает экскурсовод, жестом обращая внимание Пети на убранство прихожей.

На облупившейся стене возле двери — электросчетчики. Их много. Все они жужжат и цинично выставляют суммы сожженных рублей, копеек...

Три шага по коридору.

Цинковые корыта, как удавленники, висящие на стене.

На двери уборной надпись, обрамленная виньетками из трогательных незабудок: «Ты не один, кто хочет! Занимать более трех минут воспрещается».

Кухня. Пропитанный жирной копотью потолок. Плита — аэродром для примусов и керогазов.

— Вот послушайте,— предлагает экскурсовод,— включаем документальную звукозапись тех времен,— и нажимает пусковую кнопку магнитофона.

Кухня наполняется едким резонирующим говором и шумом.

— Кто посмел отодвинуть мой примус?..

— Какая собака погнула мою иголку?..

— Сами вы дармоедка!..

— От такой слышу!..

— Хам, а еще образованный! В очках ходишь...

— Прошу меня не тыкать...

— Я тебе сейчас выкну по морде!..

— А-а-ай!..

— То-то!

— Мой!..

— Моя!..

— Мое!..

— Гражданки, кто из вас плюнул в мой суп? — слышится и Петин голос.— Я вас, так сказать...

Магнитофон беспощаден, и Петя Дачник невольно пятится из воющей, грохочущей, ухающей коммунальной кухни.

Прыжок в коридор. И вдруг в самое мягкое Петино место с пронзительным лаем впивается лохматая моська.

— Не бойтесь,— улыбается экскурсовод.— Это только электронное чучело недавно подохшей коммунальной собачки. Зубы у нее резиновые.

Он выключает вилку из штепселя, и собака мгновенно затихает.

Экскурсовод подводит Петю к облупившейся двери в конце коридора.

— А это комната «Неизвестного жильца», — поясняет он. — Входите.

Скрипит, точно стонет, дверь.

Петя Дачник переступает порог с в о е й комнаты.

Старомодная убогая мебель. Обои на стенах в жестких морщинах времени. Пыль. Тлен. Стекла окон с керосиновой радугой. А за ними, за ними — сияющий день. Светло-розовые корпуса с лучистыми глазами окон, отражающими всю голубизну неба.

— Это моя комната, м о я, — шепчет Петя.

— Ваша? — изумляется экскурсовод. — Как это замечательно! Живите в ней. Нам так не хватает живого экспоната!

— Но я не хочу быть экспонатом! — кричит Петя и стремительно выбегает на улицу. — Назад, назад!.. — в смятении бормочет он. — Но как?..

Его лихорадочно ищущий взгляд останавливается на вывеске магазина: «Заходите, пожалуйста! Здесь продажа в рассрочку».

Петя входит в магазин, где нет ни продавцов, ни кассиров и все товары разложены на многочисленных столах. Он ищет вещь покрупнее, позаметнее. Это пылесос обтекаемой формы, сияющий никелем и яркими разводами.

Петя демонстративно забирает пылесос и, не заплатив ни копейки, неторопливой рысцой выбегает на улицу.

— Постойте, товарищ, остановитесь!.. — раздается за ним тревожный голос.

На Петином лице расцветает блаженная улыбка. «Клюнуло!» Он несколько замедляет скорость.

Чья-то рука решительно ложиться на его плечо.

Петя Дачник останавливается. Он зажмуривает глаза, но улыбка не сходит с его лица.

— Жди меня, и я вернусь... — шепчут его губы.

— Товарищ! Разве можно так?.. — раздается над его ухом возмущенный голос.

Петя вопросительно открывает глаза.

— А почему не можно? — вызывающе спрашивает он.

Перед ним стоит запыхавшийся от непривычного бега пожилой человек.

— Конечно, нельзя.

— А почему, так сказать?

— А потому, что вы забыли взять еще семнадцать предметов, — поясняет тот.

Он вручает Пете набор щеток, пульверизатор и вешает ему на шею длиннющий шланг.

— Что это?.. — шепчет Петя, и улыбка линяет на его лице.

— Пылесосный агрегат, который вы купили в нашем магазине.

— Но я ничего не покупал! — злится Петя. — Я, так сказать, украл, понимаете, украл!

— Бросьте неуместные шутки! Я уже стар, и мне трудно бегать за покупателями. Вот, возьмите.

— А деньги, деньги? Я же не платил! — совсем теряется Петя.

— Вот что, — начинает злиться сотрудник магазина. — Не разыгрывайте меня, молодой человек. У нас ясно написано: «Когда будут деньги — тогда и заплатите».

— Но я и не собираюсь платить! — переходя на дискант, вопит Петя Дачник.

— Тогда зачем же покупали?

— Я... я... — не знает что ответить Петя и, захлебнувшись словами, возвращает весь пылесосный агрегат сотруднику магазина. — Я ничего у вас не покупал... Я, так сказать, раздумал.

— Ну, знаете!.. — восклицает возмущенный сотрудник магазина. И, забрав пылесосный комплект, уходит.

Петя Дачник остается один, посрамленный, ничего не понимающий. Одно ясно: видение желанной «тюряги» растворяется в сером асфальте тротуара, куда потуплен его взгляд.

А в ушах все еще звучат отрывки фонограммы из документальной записи коммунальной кухни:

— ...мой...

— ...моя...

— ...мое...

Петя ожесточенно плюет себе под ноги и с нарастающей тоской вышагивает по тротуару, не замечая кипящего вокруг него людского потока...

Но вот в поле его зрения появляется новенькая рублевка, нахально торчащая из заднего кармана брюк идущего впереди прохожего. Рублевка ритмично покачивается в такт шагов, и Петя рефлекторно тянется за ней.

Петина рука со сложенными бантиком пальцами возносится над карманом. Еще мгновение и...

Но в этот момент прохожий останавливается и нагибается.

Перед ним на асфальте лежит монолитная пачка из сторублевок, перевязанная крест-накрест толстым шпагатом.

Прохожий удивленно свистит и восклицает:

— Какое разгильдяйство!

Он с трудом поднимает пачку денег, в которой добрый миллион рублей, и с раздражением оглядывается по сторонам, не зная, куда их деть.

Петя предупредительно подставляет руки, как под охапку дров, но прохожий не замечает его готовности и вручает связку денег милиционеру, регулирующему движение.

— Вот возьмите, товарищ старшина, и прошу вас, обязательно накажите потерявшего за антигосударственную рассеянность!

— Есть, наказать, — отвечает милиционер и, положив пачку денег возле себя, коротким энергичным движением останавливает поток машин, чтобы пропустить скопившихся пешеходов.

Петя Дачник смотрит на всю это, как Алладин на волшебную лампу. Таких денег он не крал за всю свою жизнь и не сможет уже украсть никогда.

— Вперед! — и он делает «стойку» на пачку денег.

Мимо милиционера по зебровой дорожке проходят пешеходы.

Вот идут, крепко держась за руки, малолетние близнецы.

Один близнец, второй близнец, третий, четвертый...

Милиционер смотрит на них, все шире открывая глаза.

...Пятый близнец, шестой близнец, седьмой, восьмой...

Милиционер окончательно заколдован.

Аппарат отходит, и оказывается, что это только мираж. «Близнецы», если приглядеться, разнокрасочны и разнокалиберны, но детсадовская униформа обезличивает их.

Детсадовские «близнецы» образовали в силу детской непосредственности вокруг милиционера хоровод и, покружив с песенкой «В лесу родилась елочка», перешли на другую сторону улицы.

— ...Девятый...— считает милиционер по инерции. Но это не «близнец», а Петя, пристроившийся к последнему пацану из детсада.

Он совершает спираль, приближаясь к пачке денег.

При виде Пети милиционер приходит в себя.

— Товарищ, — обращается он к Пете Дачнику. — Могу я вас попросить...

— Можете. Все можете! — с предельной готовностью откликается Петя, не отрывая глаз от денег.

— Тогда отнесите, пожалуйста, этот сверток в наше отделение. Тут совсем рядом. Второй дом за углом налево.

У Пети Дачника пересыхает от волнения горло. Он делает судорожное глотательное движение и пытается кивнуть головой, но получается все это в отрицательном смысле.

— Спасибо, — благодарит милиционер, воспринимая отрицание за знак согласия, и передает Пете сверток с деньгами.

— Вам, вам спасибо! — сипло восклицает Петя и делает стремительный шаг совсем в другую сторону.

Еще бы немного и...

— Дяденька, вы не туда!.. — хором пищат «близнецы» из детского сада. — Мы вас проведем!

И уцепившись ручонками за Петю, волокут его в нужном направлении.

Сопротивление физически и морально невозможно. Походкой кибернетического робота против своей воли Петя уходит за угол. Он весь сотрясается от отчаяния. Крупный, как зерна кукурузы, пот выступает на лбу. И вот он входит в отделение милиции и с еле сдерживаемым рыданием кладет деньги на стол дежурному. Только тут он приходит в себя. В глазах отражается весь ужас от содеянного, но поздно. «Близнецов» нет, а честный, так сказать, поступок уже совершен!

— Вот возьмите чуть не похищенный миллион!.. — И, сгорбившись от стыда, Петя выходит на улицу...

Цветную пленку сменяет черно-белая. Мир потускнел для Пети.

Первое, что он видит, — это прохожий с торчащей по-прежнему из заднего кармана нахальной рублевкой.

Петя демонстративно выхватывает рублевку из кармана прохожего, но никто этого не замечает.

Улицы...

Машины...

Люди...

В симфонию города вплетаются позывные сигналы радио «Широка страна моя родная...». И вот звучит знакомый голос ах как постаревшего Левитана:

— Работают все радиостанции Советского Союза... Сегодня, двадцать шестого августа решением Президиума Верховного Совета СССР частично аннулируется денежная система. Жилища — бесплатно, коммунальные услуги — бесплатно... водный, наземный, воздушный транспорт — бесплатно! Питание в столовых, кафе и ресторанах — бесплатно! Оплачиваются только третьи блюда и напитки. Деньги временно сохраняют свою силу на предметы роскоши и на удовлетворение выходящих за средние нормы потребностей человека...

Весь город напряженно прислушивается к словам радиопередачи. Петя, сначала хихикнув, начинает смеяться все громче и громче. И вот он буквально покатывается со смеху, удивляя прохожих. Украденная рублевка выпадает из его руки и падает на землю, как осенний лист.

А радио гремит, заглушая все уличные шумы:

—Работают все радиостанции Советского Союза...

Петя возвращается в отделение милиции.

— Как вам это удалось? — спрашивает он знакомого дежурного.

— Что?

— А все, так сказать... чтоб не крали?..

— Вы что, иностранец? — осторожно спрашивает дежурный.

— Как вам сказать... — мнется Петя. — Вроде...

— Тогда вам не понять.

— Почему же?

— А потому, что достигнуть этого было гораздо труднее, чем послать первого гражданина на Марс.

— Понимаю... — произносит Петя и после глубокомысленной паузы, сделав старомодный поклон, выходит на улицу.

Как странен и непривычен этот мир, в котором он не был столько лет!

Петин взгляд случайно падает на малозаметную стеклянную табличку на стене дома. Он невольно замирает, и табличка в этом обесцвеченном для него городе вдруг загорается знакомыми красками. На бархатном фоне золотые буквы: «Народный суд».

Окружающий мир вновь обретает все цвета.

Сколько раз Петю подвозили в «черной карете» к этим дверям и в сопровождении конвоя усаживали на скамью подсудимых! А сегодня впервые Петя Дачник входит в знакомый подъезд не как главное действующее лицо, а как простой зритель...

Небольшой зал заседаний. На возвышении судейский стол, за которым такие же, как и прежде, судья и заседатели. Справа — та же скамья, на которой сейчас сидит обвиняемый. Видимо, судебное заседание подходит к концу...

Стараясь не шуметь, Петя присаживается на свободное место и шепотом спрашивает:

— По какой его статье?

— По 277-й.

— Но такой статьи нет, — замечает Петя, знающий наизусть Уголовный кодекс.

— Как это нет? — шипит сосед, бросая на Петю удивленный взгляд. — Самая ходовая статья морального кодекса.

— Морального? — недоумевает Петя. — И такого кодекса нет! Вы, папаша, что-то того, путаете.

— Тише! — обрывает Петю сосед. — Не мешайте.

Секретарь суда оглашает приговор:

—...За систематическое вранье и преувеличение своей роли перед обществом, что в прошлом определялось одним словом «очковтирательство», гражданин Борисобленченко Иван Эдуардович приговаривается к десяти дням строгой изоляции от общества. Приговор окончательный, обжалованию не подлежит и вместе с портретом осужденного будет передан по телевидению. Заседание суда объявляю закрытым. Осужденный может покинуть зал заседаний.

Легкое замешательство в зале.

Осужденный падает в обморок, и его отпаивают водой.

Петя вообще перестает что-либо понимать.

— Это он от радости загнулся? — спрашивает Петя соседа. — Что так легко отделался?

— От радости?!.. — перебивает Петю сосед. — Да вы понимаете, что это значит — десять дней полного бойкота всего общества!.. Эх, вы!

— Эх, я... — произносит Петя, и возражение застревает в его горле.

Глубокий вечер.

Петя одиноко идет по опустевшим улицам, и шаги его гремят в тишине.

Деревянный покосившийся от времени дом.

Мраморная доска, освещаемая то желтым, то зеленым, то красным светом от висящего вблизи светофора. На доске с трудом можно прочесть: «Дом-музей...» Остальное растушевывается в темноте.

Съемочная камера, покачиваясь, шагает по скрипящим ступеням.

Коридор — как вытянутая кишка. В конце его — облупившаяся от времени дверь.

А за нею, в комнате стоит Петя Дачник.

Окно. Переплет рамы бросает на пол резкую решетчатую тень от переспелой луны — точно такую же, как и в тюремной камере.

Петя Дачник! Даже не Петр, хотя ему за пятьдесят. А отчества он и не помнит.

Долгое тяжелое раздумье о зря прожитой жизни. Воровская профессия, тюрьмы, скоротечный угар на воле, и опять этапы... Назойливые, как осенние мухи, мысли вслух.

Петя включает в комнате свет и задергивает занавески.

Из тайников, прошедших испытания самых строгих обысков, извлекаются украденные когда-то вещи: вышедшие из моды пиджачные пары, пачки давно потерявших цену денег, разнокалиберные часы...

Петя оглядывает свои сокровища.

Он думает, напряженно, трагически.

— ...Все, что я крал, так сказать, присваивал.. Да... но разве в чужом пиджаке счастье?.. А что такое счастье?

Петя начинает приводить свое достояние в порядок.

Электроутюг (краденый), щетка, иголка с ниткой (тоже краденые)... Залежавшиеся вещи начинают принимать пристойный вид.

Вот Петя примеряет строгий вечерний костюм. Кинокамера заглядывает через его плечо в зеркальное отражение. Петя стоит неподвижно, а в зеркале отражается его фигура, сидящая за кафедрой в университетской аудитории и принимающая зачеты у студента.

Петя делает шаг в сторону, и зеркальное отражение исчезает.

Петя Дачник надевает на плечи китель капитана. И опять из-за его плеча мы видим в зеркале штормовое море и преображенного Петю в капитанской рубке...

Еще одно переодевание — в костюм мастера спорта.

А в зеркале — футбольное поле, и Петя в роли судьи, проводящего решающий международный матч...

Изображение тускнеет и расплывается.

Тяжко вздохнув, Петя надевает свой старый помятый пиджак. Теперь в зеркале отражается тюремная камера, а в руке стоящего перед зеркалом Пети тихо позвякивает связка поржавевших отмычек.

— Ай-яй-яй! Какая богатая и несостоявшаяся биография! — шепчет Петя, снова превратившись в самого себя. — Хватит!

Глаза его опять блестят колючим серым огнем. Минутная слабость исчезла. Перед нами поджарая гончая вместо барбоса с отвислыми щеками.

Аккуратный узел, связка похищенных у начальника тюрьмы отмычек — и вот он шествует по ночным обезлюдевшим улицам.

Дом в стиле «модерн» сороковых годов двадцатого века. На втором этаже полуоткрытая дверь на балкон размером 110 на 32 сантиметра. Петя справляется с записной книжкой.

— Здесь!

Он заходит во двор, разыскивая лестницу. Вот и она, деревянная, немного постаревшая, лежащая у стены, но по-прежнему такая же многоступенчатая. Возле лестницы — недремлющая фигура. Это новость!

— Кто вы? — спрашивает Петя.

— Я? Ночной сторож.

— Но почему вы не спите?

— Потому что я последний сторож и это мое последнее дежурство. Разве можно заснуть в такую ночь?

— Понимаю вас...

— А вы кто? — в свою очередь спрашивает Петю сторож.

— Я? Я тоже последний, так сказать...

Петин взгляд падает на гитару, прислоненную рядом с лестницей к стене дома.

— Это что же? Новое, так сказать, вооружение? Вместо семизарядной — семиструнная?

— Представьте, да. Струна вернее пули доходит до сердца.

Ночной сторож берет гитару и тихо, чтобы не нарушить покой ночи, чуть хриплым речитативом напевает:

... Город стих. На взбухших венах улиц
Светофоры пожелтевшие мигают.
Город спит. Во сне он часто всхлипывает,
Об обидах дня все вспоминает, вспоминает...
Одноглазые дома, прищурив окна,
Слились с небом крышами и замкнули двери.
Тишину, пришедшую так не надолго,
Нарушает шаг, звенящий по панели.

Шаг гремит сквозь ночь и сквозь пространство,
Разграфленное кварталами на клетки,
Как рояль во власти музыканта
И подвластного ему оркестра...

— Дальше не придумал, — говорит сторож, прижимая ладонь к струнам.

Пауза.

Очнувшись от каких-то никому не известных воспоминаний, Петя Дачник мягким жестом берет гитару из рук сторожа.

— Разрешите, так сказать, и из моей биографии.

Тихий аккорд.

Луна — как яичный желток, отраженная в глянцевитой луже на еще теплом асфальте.

Один сижу я на Байкале,
А слезы каплють в Ангару.
Моей любви вы не поняли,
Моей слезы вы не подняли,
Так почему же я вас люблю?

Люблю, как водку, люблю, как пиво,
Люблю, поверьте, давным-давно.
Люблю вас нежно, люблю красиво,
Хотя я грубый и паршивый,
Но с вами чистый, как молоко.

А звезды в небе сильней сияют,
Как будто небо проела моль.
В Байкале омули гуляют,
В Байкале страсти не затихают.
Так залечите ж мою вы боль!

Я вас зову, но вы молчоте,
А слезы каплють в Ангару.
Моей любви вы не хотёте,
Меня домой к себе не ждете,
Так почему же я вас люблю?!

Тишина.

— Хорошо! — говорит ночной сторож. — Нетипично, но хорошо! «Один сижу я на Байкале...» — Вы там сидели?

— Конечно, сидел, — думая о другом, отвечает Петя Дачник. — Три года со строгой... Бежал...

Рыдая басом, фыркая и шипя, мимо них проносятся два подравшихся из ревности кота.

— Однако пора, — очнувшись, говорит Петя и пробует поднять лестницу. — Помогите, пожалуйста, — просит он сторожа.

— С превеликим удовольствием! — отвечает тот.

Последний жулик и помогающий ему последний сторож выносят лестницу на улицу и прислоняют ее к балкону. И Пете невольно вспоминается эпизод из его весьма пестрой биографии.

...Лето 195... года. Парк культуры и отдыха. Эстрада. Кончается номер силовых акробатов. Вот рассыпалась пятиярусная пирамида. Гром аплодисментов. Петя, совсем молодой, выходит на сцену, кланяется публике и свертывает ковер, на котором артисты только что исполняли свой номер.

— Помогите, пожалуйста, — обращается он к конферансье.

— С привеликим удовольствием! — отвечает тот и, артистическим жестом приветствуя публику, помогает Пете у к р а с т ь ковер.

— Психология! — задумчиво произносит Петя, с помощью ночного сторожа прислоняя лестницу к решетке балкона и проверяя ее устойчивость.

— Чего? — переспрашивает сторож. — Психология?..

— Прошу вас, тише, пожалуйста! — предупреждает Петя. — Разбудите.

Сторож на цыпочках, стараясь не скрипеть новыми сапогами, удаляется. На полпути он оборачивается и сиплым шепотом спрашивает:

— Может, подержать?..

Отрицательный жест рукой.

Сторож понимающе кивает головой и, прижав палец к губам, скрывается под аркой ворот.

Петя влезает на балкон.

Квартира, наполненная мелодичным храпом. Здесь все так знакомо. Петя приближается к похожему на танк шкафу и открывает дверцу. Он достает из него деревянные плечики, вынимает из узла костюм с широченными брюками и водворяет его аккуратно в шкаф.

Зачеркнув что-то в записной книжке, Петя направляется к балкону и, задержавшись на мгновение, поправляет на спящем хозяине квартиры сползшее на пол одеяло.

Следующая квартира.

Неясные тени, какие-то предметы.

Петя Дачник натыкается на них и многоголосый дребезжащий звук разрывает тишину.

Сладко спящие супруги разом просыпаются, зажигают торшер и устремляют на Петю сверлящие взгляды.

— Кто вы? — дрожащим голосом вопрошает супруга.

— Я, так сказать... — мнется Петя. — Добрый вечер, однако... — кланяется он на всякий случай, глядя на не совсем одетую женскую половину семейства.

В это время мужская половина с нарастающей подозрительностью присматривает-

ся к поведению Пети и своей супруги, резко поворачивая голову то на одного, то на другую.

— Прекратите комедию! — не выдержав, кричит он голосом, похожим на испортившийся сифон. — Вы пришли за ней, думая, что я еще в командировке?..

— Павлик! — нараспев восклицает супруга.

— Здесь нет больше Павлика! — трагичести бросает супруг, складывая пальцы в фигу. — Так что же вы стоите?! — вызывающе кричит он Пете. — Берите ее, она ваша!..

Петя приходит в себя. Он начинает понимать, что тут происходит.

— Не «берите», а возьмите, — говорит он, брезгливо вручая каждому из супругов по пачке денег, и, как ангел, исчезает через форточку.

Немая картина.

— Не взял.... — шипит супруг, с ненавистью глядя на свою нетронутую половину. — Отказался!..

Звонкая пощечина, другая...

Из рук супруга падают на пол и рассыпаются старые, давно потерявшие всякую цену деньги.

Теплая летняя ночь подходит к концу. Уставший после трудов праведных, Петя Дачник с отощавшим узлом держит путь к последней хазе, простите, квартире.

Толстомордая луна молчаливо освещает столь необычный для вора путь.

Лестничная клетка.

Дверь.

Чуть слышно лязгает связка отмычек в руках Пети. Дверь не поддается. Весь взмокший от работы, он пробует одолеть дверь со стороны петель. Дверь приоткрывается. Оказывается, она вовсе и не заперта.

Петя Дачник неслышно крадется по коридору и оказывается в просторной комнате. Он извлекает из узла последнюю вещь — старинные часы — и вешает их на стену, где светлое пятно на обоях все еще хранит о них память.

— Все! — шепчет Петя.

Узелок вора пуст, и добродетель скромно торжествует.

Но почему так дрожат руки? Раньше он никогда не боялся. Подумаешь, тюряга! А теперь? Теперь на карту поставлено все: имя человека, навсегда порвавшего с худым прошлым.

— Все! — повторяет Петя Дачник. — Точка! Отныне я, так сказать, непорочная богоматерь.

Торжественная тишина.

И вдруг эту тишину прерывает громкое шипение. Из оживших часов выскакивает деревянная кукушка.

— Ку-ку, ку-ку, ку-ку... — оглушительно, до боли в ушах вопит божья тварь.

Холодея от ужаса, Петя жестами умоляет кукушку замолчать, и та, словно сжалившись над ним, умолкает.

Петя прислушивается. Все тихо. Но начинает стучать его сердце. Оно стучит все громче и громче, так, что позвякивают оконные стекла. Петя сжимает грудь руками, но несчастное сердце не смолкает.

Медленно, очень медленно наступает тишина. И нет никакой тревоги. Но руки трясутся, и Петя не в силах остановить их пляску. Он отыскивает стоящий на столе пузырек с валерьянкой и пытается накапать в стакан.

Внезапно за его спиной раздается резкий звук открываемой двери.

Петя Дачник поднимает руки и медленно оборачивается.

Перед ним в дверях комнаты стоит начальник тюрьмы. Он в пижаме и ночных туфлях.

— Это вы?

— Это, так сказать, я.

— Опять за старое?

— Нет, совсем наоборот, — каким-то чужим голосом отвечает Петя, указывая на часы. — Возвращаю клиентам заимствованную, так сказать, личную собственность. Это тоже карается законом?

— Нет. Но почему не днем, а ночью?

— А совесть, гражданин начальник? Вы бы смогли нажать на пуговку, войти и сказать: «Здравствуйте, я ваш жулик, принес украденное»?

— Нет. Не смог бы. Выпейте, что у вас там в руках и садитесь!

— Садиться? — пугается Петя. — Нет, я лучше постою.

— Как хотите, — говорит начальник тюрьмы, усаживаясь за стол и закуривая. — Как вы прожили этот день на свободе?

— Пытался красть, — морщится Петя, проглатывая валерьянку.

— Зачем?

— Чтобы вернуться в тюрьму.

— Получилось?

— Нет.

— Стало труднее?
— Что вы! Легче. Но кому это нужно?
— А вам?
— Теперь и мне.

Петя садится за стол, нервно разглаживая руками скатерть.

— Так зачем же в тюрьму?
— А что мне на воле делать? Я же теперь безработный. Я и ночной сторож. А какая была профессия!..
— В жизни всегда что-нибудь кончается, — задумчиво говорит начальник тюрьмы. — Моя профессия тоже кончилась. Нет больше тюрем.
— И как же? — сочувствует Петя Дачник.
— А так! Буду работать. А вы?
— Работать?! — изумляется Петя. — Не обучен.

За окнами занимается утро, и свет электрической лампы становится блеклым, ненужным.

— Жизнь научит, — говорит бывший начальник тюрьмы. — Не смею вас больше задерживать.
— Вы — и не смеете? — удивляется Петя. — Ах, да... вы же теперь...
— И вы теперь... Прощайте.

Последний жулик. Последний ночной сторож. Последний начальник тюрьмы. В эту августовскую ночь их не стало. И неповторимая музыка Мусоргского «Рассвет над Москвой-рекой» плывет над бессмертным городом.

Проснувшиеся улицы...
Набережные...
Площади...

Петя Дачник шагает по Москве.

Вот он идет по тенистому скверу. И не поймешь: не то он в глубокой задумчивости, не то в полной прострации. До его ушей доносится знакомое по тюрьме тарахтение мотолопаты.

Совсем еще зеленая девчонка в кокетливом комбинезоне, сидя за рулем микроагрегата, неумело подстригает траву, то натыкаясь на кусты, то заезжая на цветочную клумбу, оставляя за собой огрехи.

— Разве это работа, так сказать! — невольно восклицает Петя Дачник. — Разрешите!

В голосе Пети столько уверенности, что девушка невольно подчиняется, уступая ему место.

Петя включает сцепление и, дав полный газ, на предельной скорости, с цирковой виртуозностью подстригает траву на расстоянии долей сантиметра от цветочной клумбы.

Девушка следит за его маневрами, то и дело в ужасе закрывая лицо руками.

Петя пикирует на клумбу. Одно мгновение — и цветы будут смяты. Но следует фигура высшего пилотажа, и самая близкая к цветам травинка оказывается сбритой. На последнем крутом вираже Петя стремительно наезжает на розовый куст...

Ужас в глазах девушки.

... и срезает лишь один бутон.

— Вот как, так сказать!

С этими словами Петя галантно вручает девушке нераспустившийся цветок и шагает дальше по скверу. В его ушах почему-то звучат полузабытые строки из песни ночного сторожа:

...Шаг гремит сквозь ночь и сквозь пространство,
Разграфленное кварталами на клетки,
Как рояль во власти музыканта
И подвластного ему оркестра...

— Постойте, — догоняет его девушка. — Очень прошу вас, приходите завтра утром. Я соберу бригаду, и вы научите нас.
— Чему?
— Работать, как вы!
— Работать?! — запинаясь, произносит Петя непривычное слово.
— Ну, конечно!

Ничего не ответив, Петя Дачник идет нам навстречу с каким-то просветленным лицом, а сзади доносится голос девчонки:

— Обязательно приходите. Мы будем вас ждать!..

Л. ПОГОЖЕВА

Открытие мира

Да, с удовольствием говорю я: есть сдвиги к лучшему в работе Киевской студии. Есть. Тому свидетельство — один из последних фильмов, снятых в ее павильонах. Вот этот фильм * перед нами — непритязательный и талантливый...

В кабине грузовика двое — шофер и мальчишка. Совсем еще маленький мальчишка, которому завтра впервые идти в школу. Мальчишку насильно навязали шоферу — нужно купить новый костюм. А шоферу вовсе не до добрых дел, если от них никакой выгоды,— одна морока! Шофер отнюдь не добрый дядя, открывающий свое сердце каждому... Он дядя грубый...

Вот и едут эти двое.

И бежит им навстречу дорога. Взрослый смотрит на нее со знакомой скукой, ребенок — с искренним восторгом!

Так случилось, что когда-то давно шофер Горлов обокрал сам себя. Из всех возможных он оставил себе только такие «радости», как получение «левых» денег от пассажирок, едущих в город на базар, как угощение водкой в забегаловках, выпивка со случайными собутыльниками, ночевка в обветшалом «особняке» спекулянтки... Вот, пожалуй, и все. Сохраняя при этом своеобразную гордость, не терпя жалости, Горлов ко всякой другой жизни и к другим людям относится с подчеркнутой грубостью: дескать, знаю я вас, сами таковы...

Что и говорить, у его соседа Юрки радостей значительно больше, а маленькая его жизнь интереснее и богаче.

Писатель А. Кузнецов, украинский режиссер Ю. Лысенко, актер В. Шукшин, оператор С. Лисецкий в новом фильме Киевской студии им. А. П. Довженко «Мы, двое мужчин» рассказали, как произошло новое открытие мира, его неисчислимых радостей в жизни уже взрослого человека.

Помните рассказ В. Пановой, а потом фильм «Сережа»? Там была рассказана история пятилетнего человека, открывающего для себя мир. В украинском фильме «Мы, двое мужчин» — тоже история открытия мира, но не ребенком, а взрослым.

Ребенок в фильме — не главное, хотя и важное звено сюжета, этот славный Юрка, бесштанная команда!

И при всей своей ребячьей миловидности и непосредственности он не «забивает» взрослых героев, вернее, одного взрослого героя, в каждом движении, в каждой интонации правдиво воплощенного великолепным актером В. Шукшиным.

В фильме много поистине превосходных сцен. Но я напомню кратко лишь те, где явственнее всего звучит тема открытия мира.

Уже подружившиеся шофер и мальчик идут в кукольный театр смотреть «Сказку о попе и его работнике Балде». Боже мой, как они оба переживают! Возвращаясь после спектакля, они восторженно хохочут. Как двое равных. Как друзья. Они одинаково покорены сообразительностью хитрого Балды, одинаково возненавидели жадного попа!

Душа, открытая для впечатлений, детскость, озорство, юмор — важные качества взрослого человека, недоступные только сухарю. Удивление прекрасным, восхищение изящным лукавством пушкинской сказки, возможность не лицемеря выразить эти свои чувства другу и найти понимание — вот большая радость.

* «Мы, двое мужчин». Сценарий А. Кузнецова. Режиссер Ю. Лысенко. Оператор С. Лисецкий. Художник Н. Резник. Композитр Е. Зубков. Звукооператор Р. Бисновая. Киевская киностудия им. А. П. Довженко, 1962.

А купить другу самый лучший, самый прочный, самый дешевый костюмчик, перемерив для этого десяток костюмов, замучив нагловатого продавца и, наконец, потребовав, чтобы сняли модель с манекена? Отнестись к покупке не казенно, а сердечно, заинтересованно? Разве это не радость?

А с профессиональным, оценивающим вниманием вместе с другом осматривать в магазине детский педальный автомобиль? И даже отложить дорогую покупку до лучших времен — это ведь тоже радость!

А уйти из душной комнаты бабы-спекулянтки и переночевать с малышом в грузовике, помечтать рядом с ним прямо под открытым небом?

И, наконец, не взять денег с «левых» пассажиров, а доставить их, ошеломленных подобным поступком, «за так»? А заботливо, осторожно подвезти беременную женщину к роддому, помочь человеку? Все это радость! И вот сотни маленьких радостей открылись перед человеком, задумавшимся над своей жизнью. И мы понимаем, что это только начало его новой дороги, но что вряд ли он с нее свернет на ту, по которой шел ранее.

Ранее его мир был узким, угрюмым и убогим. Дорога его жизни как бы шла рядом с той, по которой шли многие другие люди. Его дорога вела лишь к водке, брани, грубости, одиночеству. По другой дороге ходили иные, презираемые шофером люди — «чистоплюи», ходили ребята в школу, на ней по обочинам высились новые дома, сверкали витрины магазинов, нарядные толпы устремлялись к подъездам театров... Там была жизнь, не лишенная трудностей и горестей, но овеянная доверием, дружбой, улыбкой...

В конце фильма герой наш показан стоящим у витрины того самого магазина, где они с Юркой высмотрели знаменитый педальный автомобиль. Режиссер оставил его задумавшегося и вспоминающего... Нам думается, что шофер обязательно купит дорогую игрушку для своего маленького друга, чтобы доставить и ему и себе радость. В сюжете фильма нет точки, но мысль его, ясная и чистая, воплощенная без назидательности и без указки, не оставит вас равнодушным...

Не часто на нашем экране мы видим актерскую работу такой большой наполненности, такую глубокую и содержательную, как работа В. Шукшина.

Мы впервые встретились с этим отличным, умным, правдивым актером в фильме «Два Федора». Уже и тогда он произвел большое впечатление. Однако эта его роль несоизмеримо выше. Здесь, в фильме «Мы, двое мужчин», перед нами очень цельный образ, как бы выхваченный из самой жизни, человек, знакомый каждому... Но не каждый, встретившись с таким человеком, сумел бы увидеть, подсмотреть за его внешней грубостью тоску по другой жизни, готовность к нравственному перелому.

«Мы, двое мужчин». Справа В. Шукшин — Горлов

Рассказ А. Кузнецова «Юрка — бесштанная команда» явился отличным материалом, основой для фильма. Но, скажем прямо, попади этот рассказ в другие руки, такого правдивого кинопроизведения могло и не получиться. Могла появиться очередная сентиментальная картина о ребенке и взрослом... Не знаю — счастливый ли случай или дружба и понимание свели вместе Кузнецова, Лысенко и Шукшина, но союз их решил успех дела.

Ю. Лысенко уже в своем предыдущем фильме «Самолет уходит в 9» проявил основное качество своей режиссуры — внимание к человеку, к его духовному миру, к его простым, жизненным историям.

Теперь появился фильм «Мы, двое мужчин». Произведение более интересное творчески, более глубокое по мысли, но с таким же пристальным вниманием к человеку. И ведь как хорошо, что не за вдумчивой работой оператора С. Лисецкого, не за режиссерскими приемами, а за актером, вернее человеком на экране, мы прежде всего следим с волнением, переживая простую историю шофера Горлова, вдруг нашедшего в очередной поездке новый смысл и новое содержание своей жизни.

И я думаю, что после удачного психологического этюда, интересного пристальным рассмотрением развивающегося, меняющегося характера, мы вправе ждать от режиссера постановки тем, еще более сложных, масштабных, значительных.

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ

Глазами Гашека

«Большая дорога» * — биографический фильм, но без вытекающих отсюда привычных последствий. То есть без иконографичности, без назидательности, без театральщины, без... прежде всего без фальши и скуки. Это странно, правда, если вспомнить образцы прошлых лет, но это более чем закономерно, если исходить из другого. Из того хотя бы, что в качестве героев подобных фильмов выступают, как правило, люди незаурядные, ну а жизнь незаурядной личности — всегда достаточный материал для художника.

Но это, так сказать, аксиома, предпосылка для творчества, после чего начинается само творчество со всеми его неожиданностями. Таких неожиданностей, и, надо сказать, очень приятных, оказалось немало в фильме, снятом Юрием Озеровым по сценарию Георгия Мдивани.

Фильм этот — о Ярославе Гашеке — производит впечатление удивительно достоверное, хотя отнюдь не в силу исследовательской точности его создателей. Не надо быть особым знатоком биографии Гашека, чтобы убедиться в тех или иных допусках, с которыми она рассказана. Но рассказчиков почему-то не хочется ловить за руку и обвинять в неточности. Не потому, конечно, что мы за какую-нибудь там подтасовку или прикрашивание фактов. Нет, зачем же. Мы просто за то, чтобы искусство в первую очередь стремилось к созданию о б р а з а, исходя, разумеется, из конкретных и проверенных данных реальной жизни героя. Так вот т а к а я реальность в «Большой дороге» есть: реальность образа и реальность главных фактов, определяющих этот образ.

Есть в фильме и еще нечто весьма значительное, но об этом несколько позже. Сейчас же — о том, что взяли авторы фильма за главное, рассказывая нам о пребывании Гашека в России. Этим главным стало прежде всего то, что Гашек понял и принял Октябрьскую революцию. Годы, проведенные вдали от дома, стали для него годами зрелости — художнической, политической, человеческой. Был начат «Швейк», было испытано собственное мужество, еще и еще раз был проверен избранный путь. Это был нелегкий путь, мы знаем, но Гашек встал на него добровольно и был верен своим убеждениям до конца. Началом этого трудного пути и завершается картина.

Прага, вечер, Карлов мост. На мосту трое — Ярослав Гашек, его молодая жена и солдат Страшлипка, тот самый, что послужил прообразом бравого солдата Швейка. Сегодня первый день, как Гашек и Страшлипка на родине. Позади война, Россия, плен, позади Страна Советов, которой они так верно служили. Все эти годы—целых пять— Страшлипка и Гашек не разлучались, теперь они должны расстаться: «С нами опасно, Йозеф, с нами опасно...» Сумерки все больше сгущаются, ветер гонит по мосту обрывки плакатов, лозунгов: Чехословакия теперь республика, днем народ приветствовал нового президента. Но республика ли, монархия ли — таким, как Гашек, от этого не легче. Он это понимает, он невесел, и первая по-настоящему грустная нота входит с этими кадрами в фильм.

Хорошо, что он так кончается — с предчувствием дальнейшей нелегкой судьбы героя, с настроением этой судьбы, контрастно ко всему тому, что было раньше в картине. Контрастно не по отношению к событиям — они куда как драматичны, — но к тону произведения, к манере изложения. Именно эта манера, интонация рассказа и есть та главная находка, которая предопределила удачу «Большой дороги».

Ведь действительно мало было найти героя — Гашека; мало было выбрать из его биографии стра-

* Сценарий Г. Мдивани. Режиссер Ю. Озеров. Оператор И. Черных. Художник А. Мягков. Композитор К. Хачатурян. Звукооператор Б. Вольский. «Мосфильм» (при участии киностудии «Баррандов», Прага), 1962.

«Большая дорога». Й. Абрхам — Гашек

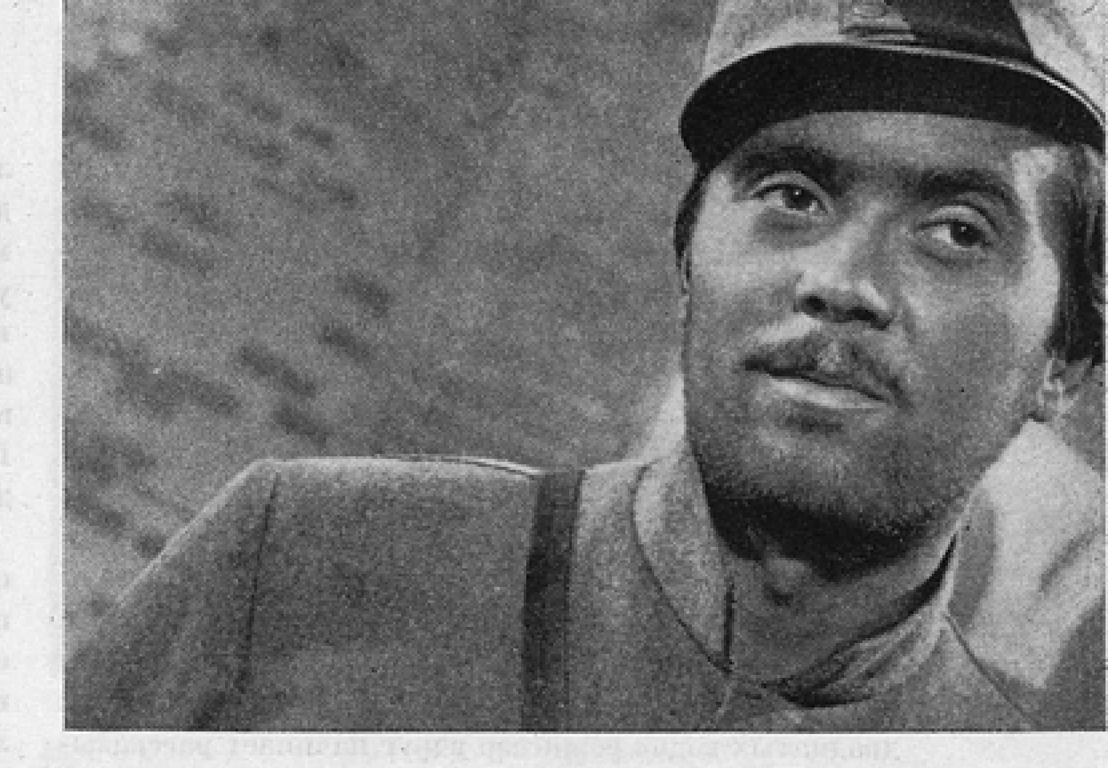
ницы по-настоящему увлекательные; мало было даже сорганизовать сюжет, неожиданный, таящий большие возможности: Ярослав Гашек, чешский писатель, красный комендант зауральского городка Бугульмы. Для того чтобы события «заиграли», надо было взглянуть на происходящее глазами Гашека и рассказать обо всем так, как рассказал бы об этом он сам, будь он, конечно, кинематографистом. И Юрий Озеров обрел вдруг глаза — нет, самочувствие Гашека, и от этого — великолепную свободу в обращении с материалом. Понадобилось ему сделать своего героя на десять лет моложе, чем он был в действительности,— пожалуйста; захотелось ему чуть-чуть поиронизировать над Гашеком — тоже можно, никого это не шокирует; появилась необходимость отправить Страшлипку—Швейка в Бугульму в качестве адъютанта при главе города — его туда отправили, а мы приняли это как должное. Здорово — не правда ли, хотя немножко и рискованно.

Впрочем, биографический фильм (равно как и любой другой биографический опус) — это всегда до какой-то степени риск и «подгонка», пусть невольная, под требования сегодняшнего дня. В «Большой дороге» сегодняшнее, во-первых, в той подчеркнутой издевке, с которой ум и юмор держался по отношению к правящим классам империи, а во-вторых, в той легкой иронии, с которой герои относятся к самим себе. Великолепных примеров и тому и другому в картине множество.

Начало первой мировой войны.

Гашек в военной форме, но отнюдь не в воинственном настроении. Зачем ему в самом деле умирать за Франца-Иосифа? Куда лучше сдаться в плен. Но и это при сложившейся ситуации не так просто: за солдатами-чехами вовсю следят и шпионят офицеры-немцы. Однако Гашека и его маленькое подразделение не так-то легко «подловить». План побега тщательно продуман и выдан начальству не больше не меньше как за военную хитрость, необходимую для поимки русских. Опасная игра начинается.

Она действительно очень опасна, эта игра: за нее легко поплатиться жизнью. Но не думайте, однако, что мы становимся свидетелями патетического зрелища. Ничуть не бывало. Деловито и неизящно, подчеркнуто деловито и подчеркнуто неизящно, ползут солдаты к «противнику». Вначале все идет как по маслу, но потом офицер догадывается, в чем дело, и — вжик-вжик—одна пуля за другой летит вслед перебежчикам. Наконец — уфф!— нейтральная полоса. Можно передохнуть и ползти дальше. Но не тут-то было. Теперь начинают стрелять русские. Пьяный в дым капитан, сидя в надежном блиндаже, режется с попом в карты, и ему дела нет до каких-то там пленных с белым флагом. «Огонь, к чертовой матери!»— командует он, и свистопляска начинается снова.



«Большая дорога». Й. Абрхам — Гашек

С сожалением приходится признать, что в нашем изложении эпизод выглядит и куда менее смешным и куда менее острым, чем в фильме. Острота там достигается многим, и прежде всего умелым использованием контрастов. Глупому и невежественному начальству противостоит умный, тонкий, интеллигентный Гашек; честным солдатам — трусливые офицеры: достаточно вспомнить блиндаж, где они отсиживаются — он в два, три, четыре, нет, кажется, в пять толстенных накатов. Острота еще и в том, что многие общепринятые, узаконенные, незыблемые представления с легкостью выворачиваются в фильме наизнанку и перестают казаться такими уж незыблемыми и обязательными. Комический эффект в «Большой дороге» достигается, в общем, весьма незамысловатым способом: авторы предлагают нам смотреть на все происходящее с иных, чем мы привыкли, позиций.

Вот, например, полицейские. Они озабоченно шагают по улочкам Праги и с самым деловитым видом сбрасывают рогатками на мостовую горшки с цветами. Что за странность? Зачем они это делают? Оказывается, вовсе не странность, а разумное мероприятие: вдруг за горшками прячется злоумышленник с пистолетом? Как тогда уберечь эрцгерцога Фердинанда? А его надо уберечь и от насмешника Гашека тоже. И потому, когда Фердинанд должен посетить Прагу, нашему герою вежливо предлагают переселиться на время в... сумасшедший дом. Вас это удивляет? А Гашека нисколько: ведь это он, а не кто-то жил в Австро-Венгрии и знает, какие там порядки. Но еще он знает и другое — как зло посмеяться над этими порядками.

«Виват, Фердинанд!» — таким лозунгом встречает Гашек высокопоставленного гостя, только лозунг этот написан на несколько необычном месте:

буквы красуются на штанах одетых в белое мужчин, и на обтянутых округлостях мы читаем сакраментальные слова. Когда эрцгерцог проезжает мимо сумасшедшего дома, товарищи писателя по заключению дружно поворачиваются к нему спиной, садятся на корточки, и... мы читаем слова приветствия. Эрцгерцог доволен — глуповат немножко, — герцогиня возмущена, а зал, как вы понимаете, довольно хмыкает — шутка в самом деле лихая!

Все знают — в комедии ужасно трудно не стать рабом удачно найденного приема: в жертву ему не раз приносилось многое. В «Большой дороге» тоже есть такой прием, вернее, несколько таких приемов, но все они на этот раз на пользу вещи. О событиях двадцатых годов режиссер вдруг начинает рассказывать языком шестидесятых — лихо вводит в игровой фильм мультипликацию. Мы с удовольствием начинаем настраиваться на этот несколько остраненный лад, но не тут-то было: сцены в Праге, вернее сказать, сцена в Праге возвращает нас к временам немого кино с его убыстренными темпами, смешными марионеточными движениями. Почему же стал возможен и не раздражает такой разнобой? Да потому, что он воспринимается как естественная и закономерная смена интонаций рассказчика, хорошо знающего природу того, о чем он хочет поведать.

Ю. Озерову предстояло показать нам Гашека и Швейка. Гашека, не столько писателя, журналиста, сколько политического работника, занятого отнюдь не легким и отнюдь не безопасным делом. И Швейка, который шагал с ним рядом, звался Йозефом Страшлипкой и так и просился в книгу. Как же соединить две эти задачи? Показать серьезного, не такого уж молодого (Гашеку почти сорок) человека, который убежденно делает свое дело, одновременно— уже как художник— присматриваясь к окружающей жизни и размышляя о любимом герое? Конечно, можно и так, а если по-другому? Так, как сделал это сам Гашек в маленькой, на один лист, повести «Комендант города Бугульмы»?

Повесть у нас не издана, и поэтому мы позволим себе привести из нее довольно длинную цитату. Яснее и четче самых подробных объяснений она раскроет нам облик Гашека-революционера, в котором ни на минуту не умирал Гашек-сатирик, умный и талантливый наблюдатель.

«Граждане!—так начал он свой первый приказ.— Благодарю за радушный прием и встречу хлебом-солью. Прошу иметь в виду, что я назначен комендантом города и приступил к своим обязанностям. Поэтому предлагаю населению сдать все имеющееся на руках оружие в комендатуру завтра до 12 часов дня. Не угрожаю никому, но напоминаю, что город находится на военном положении. Подчеркиваю, что имел право наложить на город контрибуцию, но таковой накладывать не буду».

Подпись.

На другой день в полдень площадь наполнилась вооруженными людьми. Явилось свыше тысячи человек с винтовками, некоторые даже с ручными пулеметами. Наш маленький отряд утонул бы в массе этих вооруженных людей. Но они сдавали оружие.

Сдавали его целый день до позднего вечера, и каждому я пожал руку и сказал несколько приветственных слов.

Утром я дал отпечатать и расклеить приказ № 2.

«Граждане! Благодарю все население за точное выполнение приказа № 1».

В фильме нет этой массы вооруженных людей, нет приказа номер два, нет Ерофимова — командира Тверского красно-зеленого полка, с которым постоянно воевал Гашек. Но зато в нем есть подлинное отношение Гашека к событиям, его взгляд на себя и на окружающее. А, значит, есть и главное: биографический фильм о Ярославе Гашеке. Фильм, в котором мы без труда узнаем создателя «Швейка», хотя ни разу не видим его озаренным свыше, лихорадочно исписывающим страницу за страницей и вообще погруженным в творчество. Все проще, все будничней, и все подано с изрядной долей юмора.

Проходной, но характерный эпизод. Желая похвалиться перед приятелем, Йозеф Страшлипка сообщает ему, что комендант пишет о нем, Йозефе, книгу. Они осторожно извлекают из конторки пачку листков, начинают читать, но что это? Почему Гашек считает Йозефа идиотом? Конечно, он не хит-

«Большая дорога». Й. Абрхам — Гашек, И. Гулая — Шура

рец и, случалось, попадал в разные там истории, но «идиот» — этого он от друга никогда не ждал. «Послушай, зачем ты так?— жалобно и обиженно говорит он вошедшему коменданту.— Придумай какую-нибудь другую фамилию, а то меня могут узнать».—«Хорошо. Придумаю. Какую хочешь, придумаю. Может быть, Швейк? Нравится тебе? Ладно, пусть будет Швейк». Конечно, мы знаем, что Швейк впервые появился в 1912 году в сборнике сатирических рассказов, но то был несколько иной Швейк. Настоящий же родился здесь, в России, и вполне мог состоять с Гашеком в одном полку...

Однако наши биографические «изыскания» немного затянулись. Пора переходить к концу, а мы ни слова не сказали об Йозефе Абрхаме — исполнителе центральной роли. Он играет прекрасно: уверены, что Ю. Озеров открыл нам настоящего актера, а не просто удачно подобрал типаж. К тому же о типаже и не приходится говорить—возраст и прочие расхождения здесь очевидны, зато очевидно и другое. Полная непринужденность, естественность поведения, сочетающиеся с умом, юмором, легкой грустью. Такой Гашек, может быть, и не утверждает: вот я, великий писатель,— он просто остается самим собой, и к такому человеку мы чувствуем и настоящее уважение и безотчетную симпатию. Прекрасной парой этому Гашеку является Швейк—Страшлипка—Р. Грушинский. Он словно бы сошел с рисунков Йозефа Лады и очень по-домашнему расположился у нас, в Бугульме. Однако традиционность нисколько не мешает живому, непосредственному восприятию героя. Актер великолепно применяется к обстановке

«Большая дорога». Р. Грушинский — Страшлипка

и стилю вещи, что, впрочем (с некоторыми оговорками), можно сказать обо всех исполнителях.

«Большая дорога» — хороший фильм. Это приятно. Но это не только удача, симпатичная сама по себе. В решении биографической темы здесь видны принципиально важные и нужные тенденции. Видно желание рассказать о художнике, о знаменитом человеке, исходя не только и не столько из частных фактов его биографии, сколько из общественного значения и индивидуального характера его труда. Такой подход открывает возможности для размышлений, позволяет по-новому взглянуть на доселе привычное. Именно поэтому нам и хотелось сказать все хорошие слова о «Большой дороге».

В. ФРОЛОВ

Саша Зеленин и его друзья

«Коллеги»* в профессиональной среде встречены по-разному. Многие относятся к фильму с холодком и равнодушием. Когда речь заходит об этой картине, они предпочитают промолчать, уйти в сторону. В чем тут дело? Действительно ли фильм так неинтересен, что о нем не стоит и говорить, размышлять, спорить? Отнюдь нет. На мой взгляд, картина продемонстрировала и зрелое мастерство режиссера, его профессиональное уменье, и способность нашего кинематографа отвечать на насущные вопросы жизни, отвечать средствами своего искусства, по-своему. Почему же на долю А. Сахарова, поставившего «Коллег», не пришлось и сотой доли тех восторгов, которые расточались в кинематографических кругах некоторым «избранным» молодым?

Мне кажется, беда здесь в том, что у нас к молодым, еще не совсем развернувшимся талантам подходят с двумя мерками: одних жалуют только похвалой, других — весьма скептическим равнодушием. А ведь мы окажем плохую услугу молодым режиссерам, если будем делить их на «гениев» и «подмастерьев», тем более что из художников, скромно начинавших

* Сценарий и постановка А. Сахарова (по повести В. Аксенова). Оператор В. Николаев. Художник И. Пластинкин. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор Е. Кашкевич. «Мосфильм», 1962.

свой путь в искусстве, нередко к зрелым годам вырастали большие мастера.

И неверно требовать от кино только шедевров, только фильмов выдающихся. Вершины всегда подпирают многие хребты и горы, над которыми они возвышаются.

Итак, «Коллеги» не принадлежат к числу шедевров, фильм и не претендует на это. Но мы по праву относим эту картину к тем работам, которые по-настоящему нужны и современны. Потому что авторы фильма, рассказывая о путях и судьбах молодежи, ставят своей задачей воссоздать ее истинный облик, раскрыть ее гражданский пафос, передать то главное, решающее, что характеризует сегодня наше молодое поколение.

Не случайно в фильме так заметно стремление показать в образах трех друзей не то, что их разъединяет, отличает друг от друга, а что их объединяет. Объединяет же Сашу Зеленина, Лешу Максимова и Владика Карпова не только большое чувство дружбы и товарищества, а еще понимание ими своего назначения в жизни. Они последовательны до конца: в честности и правоте, в ответственности перед собой, перед людьми, перед Родиной.

И в лучших сценах, таких, как во время сложной хирургической операции, когда друзья спасают жизнь Зеленина, чуть было не погибшего от ножа бандита Бугрова, или в клубе, где с виду хрупкий и немощный «очкарик» доктор Зеленин мужественно защищает честь и достоинство медсестры Даши, или в сцене на продовольственном складе — остром поединке Максимова с жуликом Ярчуком, режиссер и актеры убедительно раскрывают эту мысль, без наигрыша и без указующего перста передавая мужество и внутреннюю силу своих героев.

В фильме на первом плане судьба Саши Зеленина, человека высокого гражданского долга, сумевшего завоевать крепкий авторитет — и не только хорошего врача — в далекой деревне. В. Ливанов не навязывает своему герою исключительных черт характера: Саша — обычный парень, он открыт для людей, поэтому и находит с ними общий язык и завоевывает их симпатии. Романтическая любовь Саши к Инне, хотя и занимает в картине немалое место, не самое интересное в фильме. Ни актриса Н. Шацкая, ни режиссер не нашли поэтических красок для романтических чувств. Сцены с Инной холодны и иной раз даже выспренны. Поэтому эта сторона в характере Зеленина осталась только лишь намеченной, не развернутой. Но внутреннее богатство души Александра Зеленина, его самоотверженность, его преданное отношение к делу, его патриотические чувства раскрыты в фильме в полной мере и составляют одно из главных завоеваний картины.

Достойной партнершей В. Ливанова оказалась Тамара Семина в роли Даши. Лирически-грустная, влюбленная в молодого врача, Даша буквально ловит каждый взгляд доктора Зеленина, скрывая свой восторг перед этим человеком, опасаясь, что ее чувство выплеснется наружу и тогда откроется тайна ее сокровенной любви.

Если взаимоотношения Зеленина с Инной даны в фильме бледно и актерам приходится играть довольно банальное и абстрактное состояние героев, то в характере Даши, в ее переживаниях заключен большой драматизм, истоки которого в истинно жизненных противоречиях.

Когда в фильме есть драматургия, образы живут полнокровно — актерам есть что играть. И хотя в сценарии Максимову уделено куда меньше места, чем Зеленину, В. Лановой создает убедительный, интересный характер человека думающего, честного, бескомпромиссного. Его роднит с Зелениным принципиальное презрение к негодяям, ловкачам, прикрывающим свою мелкую душонку громкими лицемерными фразами.

Коллеги — настоящие ребята, настоящие в работе, в дружбе, в отношении к людям, в непримиримости ко всему дурному и подлому. И повесть Василия Аксенова и поставленный по ней фильм говорят правду о наших молодых современниках, о тех юношах и девушках, что твердо стоят на ногах, знают, чего они хотят в жизни, ясно видят свою цель.

Вот за эту правду мы и благодарны создателям картины.

«Коллеги». В. Лановой – Максимов, И. Любезнов — Ярчук

Зайдите в залы кинотеатров, послушайте разговоры зрителей, их беседы о «Коллегах» в заводском и сельском клубе, и вы поймете, что фильм «задел за живое что в нем зрители встретились с героями, близкими им по духу и сути своей.

Вряд ли стоит сопоставлять фильм и книгу и скрупулезно выискивать, где авторы картины отошли от оригинала, а где, напротив, обогатили его. Режиссер взял в повести Аксенова главное — то, что связывает воедино судьбы трех героев. Поэтому, например, Столбов оказался в фильме фигурой совершенно второстепенной, но характеристика «столбовщины» как явления, противопоказанного честным натурам троих коллег, стала важной и органической для картины. Вся сцена в продовольственном складе, куда Максимов приходит, чтобы разоблачить жулика и хапугу Ярчука, снята с напряженной тревогой. Кинокамера в руках оператора В. Николаева фиксирует не только внутреннее состояние вчерашнего студента, которому угрожает, на которого наступает всесильный Ярчук — Любезнов, но и передает отношение к происходящему, подписывает своеобразный приговор этому «хозяину», способному купить наивную и слабую душу и пытающемуся даже сломить сильного, смелого парня.

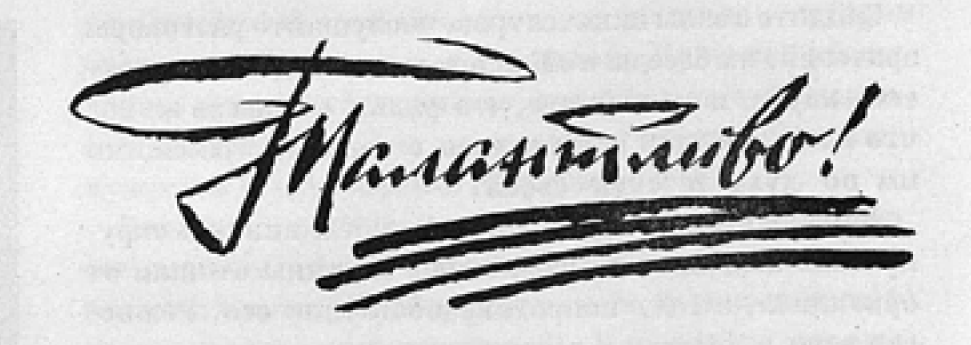
В таких сценах жизненный материал получает яркое, эмоционально-образное выражение, он глубоко и как бы заново осмысливается авторами.

К сожалению, порой создатели картины стараются дословно передать движение сюжета, не акцентируя смысла того или иного поворота в судьбе героя. Тогда и появляется в «Коллегах» прямолинейная иллюстративность, «спокойные», внутренне пустые, необязательные эпизоды. Если большинство сцен в Круглогорье, куда приезжает на работу Саша Зеленин, снято и поставлено с внутренней авторской заинтересованностью (в них — правда и поэзия самой жизни), то сцены в порту существуют лишь для того, чтобы не отступить от повести, не нарушить ее сюжетных линий. У нас часто проза добросовестно «переводится» на язык кино, и постановщик, сам того не замечая, попадает во власть материала, превращаясь в старательного комментатора повести или романа. Этого не избежал и А. Сахаров. Порой в фильме, в ряде его кадров видишь лишь профессионализм режиссера, но не ощущаешь «чуда искусства», художественного открытия мира.

«Коллеги». О. Анофриев — Карпов, В. Ливанов — Зеленин

Поэтому хочется, чтобы в следующей работе А. Сахарова было побольше смелости и творческой фантазии.

«Коллеги» с успехом прошли по экранам. И успех этот завоеван прежде всего правдой о нашей молодежи, о ее поисках и устремлениях.



С. АСЕНИН

Наказание смехом

Кому не известно, что шум отравляет нам настроение, вызывает головную боль? Достойна ли эта проблема внимания? Оказывается, да. Талантливый коллектив мультипликаторов во главе с режиссером Ф. Хитруком сделал эту проблему предметом своего остроумного художественного исследования, и тема неожиданно «заиграла». Получилась маленькая веселая комедия*.

Всего две части, двадцать минут кинематографического действия — в обычном, можно сказать, «классическом» объеме мультипликации выдержана эта картина, но так емко ее содержание, так оригинально разработаны образы, точны и метко наблюдательны в каждой детали художники, так выразительна и темпераментна музыка А. Бабаева, что в какой бы аудитории ни демонстрировался фильм, он смотрится с напряженным вниманием и вызывает горячую реакцию зрительного зала.

Фильм продолжает и развивает одну из наиболее плодотворных линий в нашей мультипликации — линию сатиры, смело обращающейся к актуальным темам современности, представленную такими интересными произведениями, как «Большие неприятности», «Лиса, Бобер и другие». Однако и художественные задачи, которые поставили перед собой авторы «Истории одного преступления», и стилистика фильма во многом совершенно иные, отличаются ярким своеобразием и самобытностью.

Опытный мастер кинодраматургии малых форм, М. Вольпин сумел удачно сочетать в этой своей работе такие ценные качества мультипликационного сценария, как простота и цельность композиции, наглядность и единство стремительно развивающегося действия.

Первые же кадры фильма словно вталкивают нас в сюжетный круг, в котором события и логика поступков героев даны в острогротескном, обобщенно-сатирическом осмыслении, столь естественном и близком художественной природе и возможностям мультипликации.

Рассвет. Панорама нового дома, над которым встает багровое, похожее на подсолнух солнце. Беззастенчиво пронзительный в утренней тишине вопль дворничихи, чувствующей себя в этот ранний час единственной властительницей двора и во все горло окликающей свою товарку.

Неожиданно в ответ на этот крик в подъезде, ведущем во двор, появляется всклокоченный человек. Прыжками, крадучись, приближается он к ничего не подозревающим, упоенно сплетничающим дворничихам. Его перекошенное лицо зловеще высовывается из-за электробудки с изображением черепа и скрещенных костей. По тому, как судорожно сжимает он рукоятку, можно подумать, что за спиной он прячет огромный отточенный нож. Однако это всего лишь медный таз с длинной ручкой. Обладатель его явно не собирается варить варенье. Орудуя тазом как дубинкой, он энергично расправляется с обеими нарушительницами тишины. Злодейское преступление совершено: как куклы, безжизненно сложив ручки, валятся в разные стороны смешные фигурки дворничих, а в окнах дома сразу же, как по команде, возникают во всем разнообразии поз и типов озабоченные жильцы.

И вот убийца стоит между распластанными по земле жертвами, окруженный плотной пестрой толпой. Это скромный счетно-финансовый работник Василий Васильевич Мамин, как мы узнаем из дикторского текста, ранее не судимый и не имевший приводов. Уже надвигается на него монументальная фигура милиционера. Сейчас его поведут «куда следует», и песенка его будет спета.

---

* «История одного преступления». Автор сценария М. Вольпин. Режиссер Ф. Хитрук. Художник-постановщик С. Алимов. Композитор А. Бабаев. Оператор Б. Котов. «Союзмультфильм», 1963.

Но в чем же все-таки причина преступления этого всегда тихого и безобидного человека? Такой вопрос задают авторы фильма и, убирая одну за другой колоритные фигурки столпившихся зевак, создавая тем самым впечатление обратного движения киноленты, поворачивают «колесо истории» на сутки назад и начинают своеобразное киноследствие, выясняющее «мотивы убийства». Дворничихи воскресают и возвращаются на свои прежние места, а сам «преступник», гражданин Мамин, пулей влетает в подъезд дома. Мы вступаем в утро предыдущего дня — канун преступления.

Уже сам этот обнаженный, лукаво иронический композиционный прием — остроумная пародия на излюбленный сюжетный штамп детектива, помогающий акцентировать главную мысль фильма и сделать его действие динамичным и выразительным.

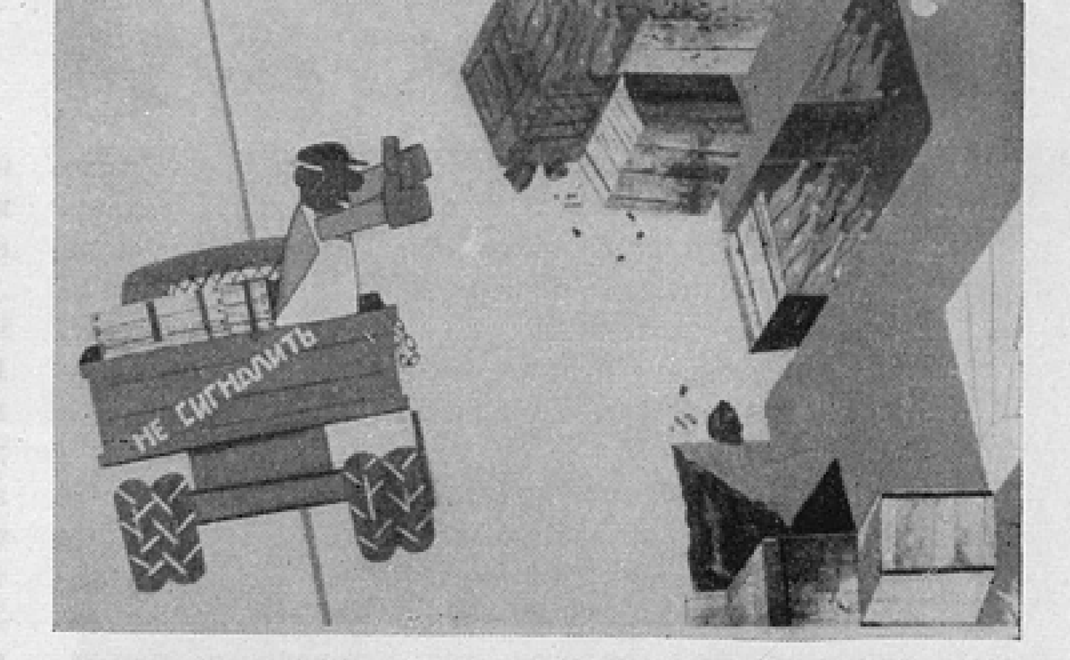
Если кто-нибудь думает, что у мультипликационного кино нет своих аспектов больших эстетических проблем, которыми живет все наше искусство, то он глубоко заблуждается. Одна из таких сложных проблем, с которыми пришлось столкнуться авторам этого фильма,— проблема персонажа не басенного и не сказочного.

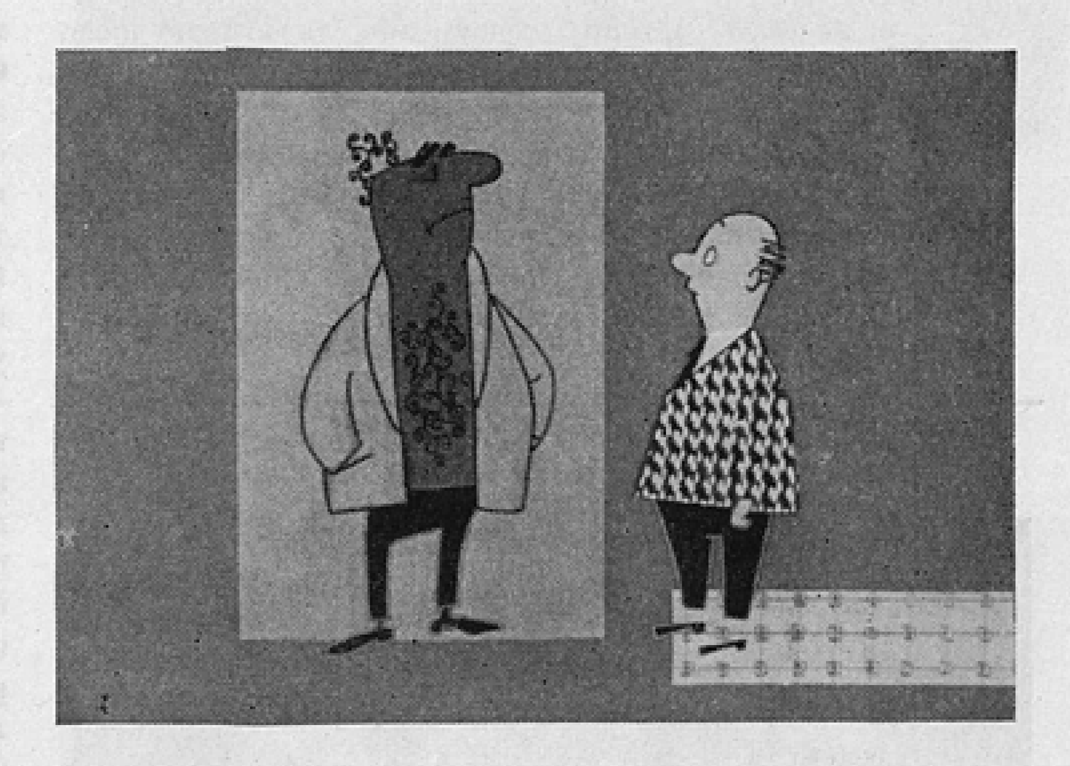
Когда режиссер стремится создать не привычную сатирическую «маску» — выражение того или иного порока, а более сложный и развернутый образ, необходима особенная точность в использовании комедийных красок. Не удивительно, что образ Мамина долго не удавался. То он становился слишком «голубым», то чересчур бытовым, натуралистичным. То он походил на жалкого, пришибленного чиновника вроде гоголевского Акакия Акакиевича Башмачкина, то превращался в подобие «маленького человека» чаплиновских фильмов.

Вот почему проход Мамина на работу — не просто один из экспозиционных эпизодов, а композиционно чрезвычайно важная сцена, от тональности которой во многом зависит общее звучание фильма. Здесь «играет» каждая деталь: и жизнерадостная музыка, и веселая походка героя, и утренняя приветливая нарядность улицы — все, что создает мажорный тон эпизода.

Он очень чуток, внимателен и человечен, этот маленький бухгалтер с лицом цвета промокашки. Нежно здоровается он со встречным мальчуганом, а когда на пути неожиданно встречается препятствие в виде вращающейся детской прыгалки, то он — воплощенная деликатность — несколько раз комично подпрыгивает вместе с маленькой девочкой.

В этой выразительной детали, как и во многих других остроумных зарисовках фильма, тесно сплетается трогательное и смешное. Заметим кстати, что авторы картины внесли много нового в мультипликационное изображение современного города, удачно используя и по-своему развивая то, что было так талантливо найдено в фильме «Баня».





«История одного преступления»

Свежесть образного языка «Истории одного преступления» во многом определяется простотой решений и скупостью средств, которыми пользуются режиссер и художники-мультипликаторы, броско акцентируя подмеченные в жизни детали и заставляя зрителя неожиданно узнавать давно знакомое, привычное. Этот выразительный прием «ожидаемых неожиданностей», основанный на сопоставлении условного с узнаваемым, достоверно-фактическим, действует в мультипликации поистине безотказно. Мы видим, например, на перроне станции метро комичные фигурки пассажиров. Из-за развернутых газет, которые они держат в руках, выглядывают лишь шляпы и ноги, и эта гипербола, это шаржированное изображение повседневно привычного вызывает смех. Но вот подходит поезд, и условность мультиплика-

ционного образа позволяет удивительно просто и комедийно эффектно решить изобразительную задачу. Изображения всего лишь накладываются одно на другое. Люди, даже не перешагнув порога, по-прежнему читают газеты, но уже в вагоне. Поезд уходит, а на опустевшем перроне остается одна лишь дежурная в красной фуражке с высоко поднятым сигнальным жезлом.

Страдания Мамина начинаются во второй половине фильма, когда вечером после напряженного рабочего дня он возвращается домой. Не успел Василий Васильевич усесться на балконе в предвкушении приятного отдыха, как раздается неимоверный грохот, напоминающий взрыв, и облака дыма вздымаются к небесам. Мамин, недоуменно вытягивая шею, смотрит вниз, во двор, кинокамера следует за его взглядом, и перед нами предстает забавная картина. Мирная компания любителей домино, отчаянно дымя папиросами, в неистовом азарте стучит костяшками по столу. Каменно-безмятежные лица игроков — хорошо найденная контрастная деталь. В наступившей на минуту тишине чьи-то красные руки, как поршни, механически движутся, перемешивая разбросанные костяшки, а затем снова начинается оглушительный громоподобный грохот.

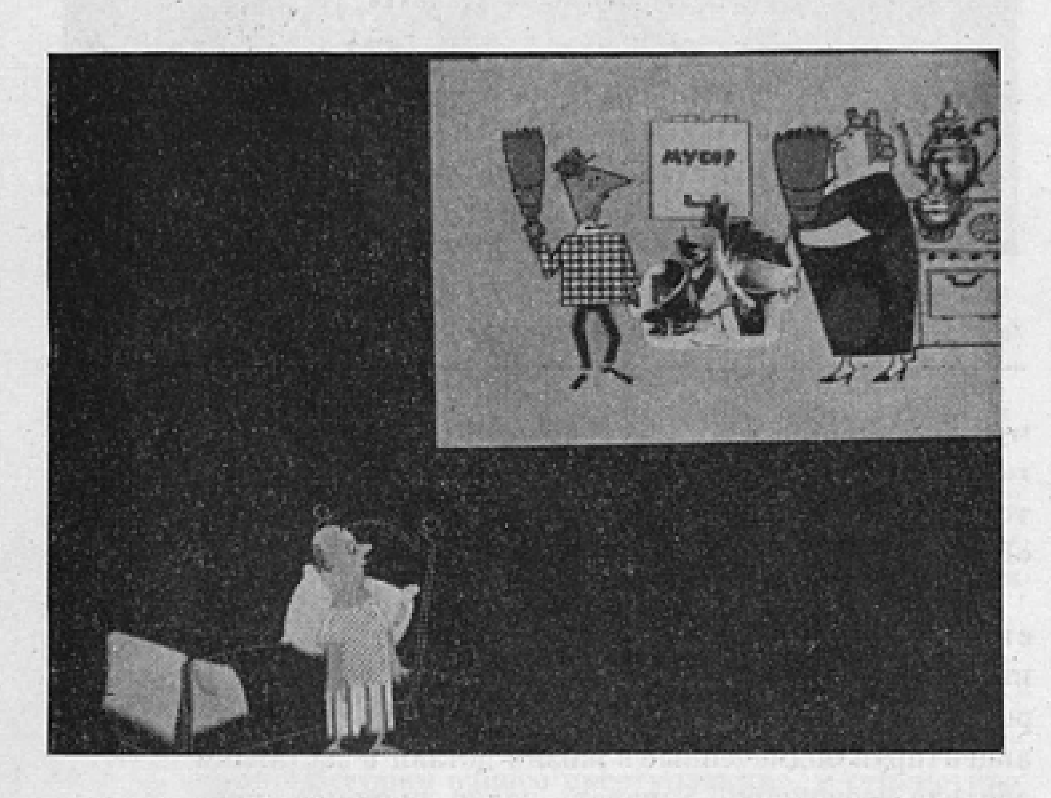
Это только первое из многочисленных испытаний, через которые придется пройти нашему герою. И каждый такой эпизод — блестяще выполненная миниатюрная сатирическая новелла, отделенная от других своеобразной повторяющейся заставкой — музыкальной и изобразительной. На экране на фоне освещенного луной неба возникает фасад дома, в котором под мелодичный перезвон всё гаснут окна. Этот мотив не только придает законченность отдельным эпизодам, но и подчеркивает неудержимый ход времени, так тонко ощущаемый в фильме. Действие переходит в комнату, обозначенную лишь несколькими лаконичными деталями. С интересом наблюдает зритель, как рисованная фигурка смешно устраивается перед настоящим телевизором. Наш незадачливый герой решил послушать музыку. Но пушкинская Татьяна, появившись на экране, неожиданно начинает петь гнусавым голосом завзятого западного джазмена. Это сосед наверху включил на полную мощность ультрасовременный внушительных размеров «комбайн». Мамин не выдерживает, он идет «объясняться», и это «объяснение» — одна из самых ярких находок фильма. Сосед, надменный и громадный, встречает его в дверях; из распахнутой модной пижамы видна волосатая грудь. Загнутый кверху нос придает его карикатурно очерченной физиономии отпечаток самодовольной наглости. Его «энергичные» выражения заменены грубыми интонациями раскатистого баса трубы и выразительными жестами, которые красноречивее всяких слов. Это острый, уничтожающе меткий шарж, лаконичная, гротескно-сатирическая зарисовка образа мещанина-самодура, окопавшегося в своей квартире, главная черта которого — беспробудное, дремучее хамство.

Обескураженный Мамин возвращается в свою комнату, а душераздирающие джазовые вопли продолжают звучать с нарастающей силой.

Режиссер и сценарист отказались от чуждого искусству мультипликации натуралистического бытописательства, выбросили целые страницы прямой речи персонажей, мастерски использовали выразительные возможности звукописи и движения. И они добились замечательного художественного эффекта. Контрастное сопоставление тембров — рычащего «голоса» соседа и визгливого фальцета Мамина — делает сцену еще более смешной и едкой.

Как во всякой настоящей комедии, в «Истории одного преступления» острота характеристик связана с остротой положений. Только Мамин собирается лечь спать, как уже в другой квартире, над самой его головой, молодежь затевает шумную вечеринку. Звучит под гитару цыганщина, ходуном ходит лю-

«История одного преступления».



стра в такт разудалому танцу. Будильник, который он завел, ложась спать, чашка — все это пускается в пляс, и даже чинная пара с семейной фотографии, висящей на стене, начинает выкидывать коленца.

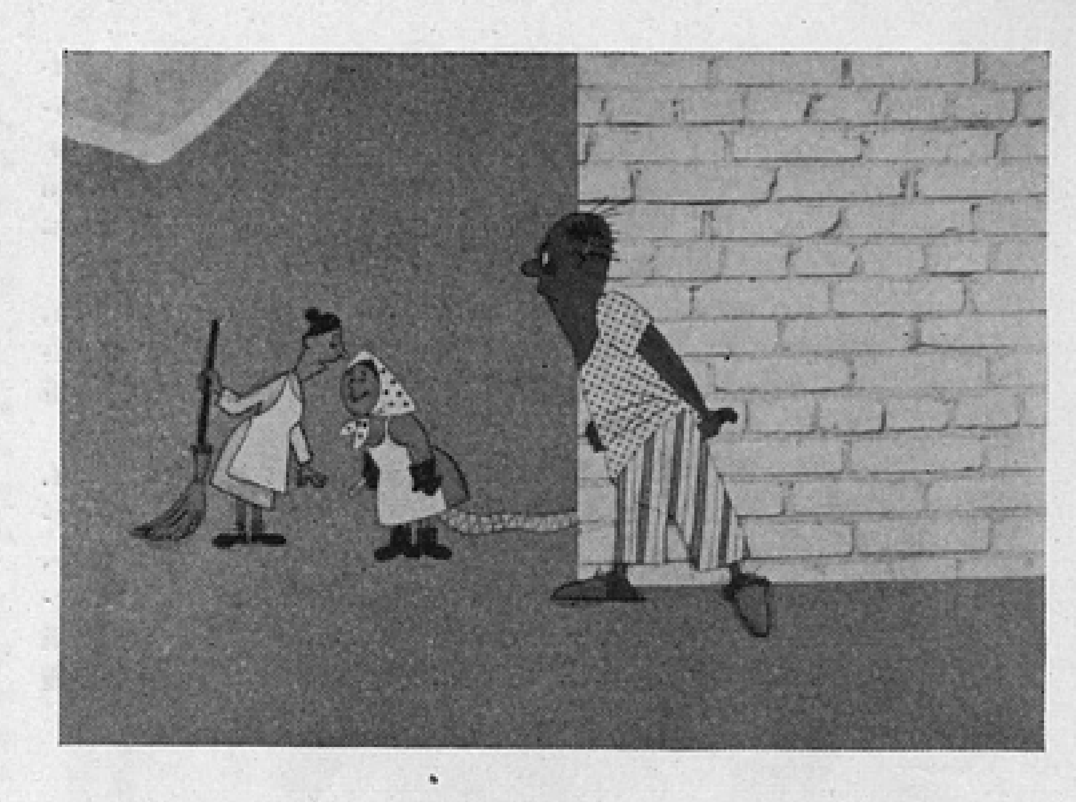
Уже поздняя ночь. Хлопают двери лифта, с песней о тишине расходятся участники вечеринки. Кажется, наконец наступает долгожданный покой. Но в сатирической мультипликации развитие темы требует предельной, гиперболической заостренности.

На экране робкая, виновато крадущаяся фигурка запоздавшего мужа. Его встречает бдительно бодрствующая, монументально величественная жена, грозная, как скала, как символ неумолимого домашнего возмездия. И на позеленевшем от страха, почти заячьем по своему контуру профиле мужа звонко отпечатывается ярко-алый след пощечины. Начинается метко пародируемая семейная ссора с битьем посуды, с нескончаемыми упреками, слезами и затем сентиментально-нежным примирением супругов, которое — в этом весь комизм ситуации — оказывается еще более шумным, чем их ссора. С завидным единодушием и энергией собирают они осколки семейных сервизов, которые со звоном летят в мусоропровод, вызывая у бедного Василия Васильевича новый приступ острой мигрени...

Превосходно вычерчен ритмический рисунок каждой новеллы. Лирическим вступлением начинается, например, сцена влюбленных, которые никак не могут расстаться на лестнице. Здесь строг, лаконичен и колористически насыщен каждый кадр: квадрат голубого ночного неба, цветы на подоконнике, луна, перемещающаяся из окна в окно, и мерный перестук, своего рода «сердечный код», которым с помощью труб центрального отопления влюбленная пара выражает свои чувства.

Звуковая партитура фильма мастерски разработана и виртуозно разрешена. «Шумовая атака», которой подвергается герой комедии, начинается с самых высоких нот и доходит до шороха, тиканья часов и шума падающих из крана капель. Даже стук собственного сердца кажется воспаленному воображению Мамина подозрительным и коварным, пока он наконец не определяет его происхождения. Интересно отметить, что шумы в картине использованы настоящие — и звук спускающегося лифта, и гул подходящего поезда метро, и грохот домино, и дробный стук капель. Тянется, тянется тяжелая капля из крана — своеобразный символ до краев переполненного терпения бессонного рисованного героя. В этих кадрах фильма поражает тонкость психологических нюансов, которая так редко и трудно сочетается с гиперболизмом и гротесковой контрастностью мультипликационной сатиры.

Капля наконец падает, и тут-то и раздается истошный крик дворничихи. Сюжетный круг замкнулся. Тихий бухгалтер совершает свое злодейское преступление. Одновременно завершается и художественное следствие — гневное сатирическое обличение, наказание смехом бездушия и хамства, эгоистического невнимания к ближнему, которое все еще нередко встречается в нашей жизни. В тот самый момент, когда кажется, что тема фильма уже исчерпана, перед изумленной толпой рисованных человечков появляется доверху груженная машина, с которой начинают сбрасывать в подвал гулко грохочущие ящики и бочки.


«История одного преступления»

«История одного преступления» — первая режиссерская работа Ф. Хитрука и студентов-выпускников ВГИКа — художника-постановщика С. Алимова и оператора Б. Котова. Отличительной особенностью картины является и то, что ее художники-мультипликаторы активно участвовали в разработке типажей и самих мизансцен.

Рецензенты обычно не упоминают даже даровитых художников-мультипликаторов, «одушевляющих» образы мультфильма, наполняющих их живым и трепетным содержанием, точно так же, как актер игровой кинокартины обогащает свою роль. Эту дурную традицию хочется на сей раз обойти еще и потому, что постановщик этого фильма Федор Хитрук многие годы проработал художником-мультипликатором, «одушевителем» рисованных образов экрана. Влюбленный в искусство мультипликации, глубоко осознав его выразительные возможности, он создал фильм, каждый эпизод которого дышит вдохновением и изобретательной выдумкой художников. Нельзя не назвать, например, А. Петрова, создавшего в фильме экспрессию его «массовых сцен», мастерски скон-

центрировавшего в движении и жесте скупую выразительность «диалога» Мамина с соседом, предложившего и интересный принцип «полиэкранной» композиции кадров, при которой мы одновременно могли следить и за сценой ссоры супругов и за переживаниями героя.

Удачна работа и молодого художника Л. Носырева, которым сделан, например, стилизованный старинный портрет родителей героя и их экстравагантный танец на стене.

Есть в фильме и свои поучительные недостатки. О том, как важна в мультипликации, в ее образах-метафорах, образах-символах особая точность, реалистическая ясность и определенность художественного ви́дения и исполнения каждого куска, каждой детали, убедительно говорит промах, допущенный авторами в эпизоде, изображающем Мамина за работой. По замыслу сценариста и режиссера, строительный кран за окном учреждения должен был двигаться в такт со стрекотом вертящейся ручки арифмометра, символизируя тем самым, что и труд бухгалтера почетен и важен, что это часть общего большого дела. Но верная сама по себе, эта мысль не получила законченного художественно-выразительного воплощения. Ритмический контрапункт оказался нарушен. Неточность техническая привела к неточности художественной.

Коснувшись, казалось бы, лишь «мелочей быта», фильм поднимает большую и остроактуальную тему. Он требует уважения к человеку. И в этом сила и обаяние этой веселой и остроумной комедии, так хорошо принятой нашим зрителем.

А. СВОБОДИН

Круг жизни

Актриса Нина Ургант в фильме «Вступление» сыграла женщину из тех, что часто встречаются в жизни и нередко в искусстве. Ей посвящались и многие страницы и несколько строк. Она представала перед нами в грустных мещанских романсах и в хороших эпизодах не слишком хороших пьес. Слово «мещанских» я употребил здесь не в разоблачительном смысле, а как определение городского песенного жанра, который трогает и людей весьма строгого вкуса (тех, однако, кто вкус этот не демонстрирует как витрину собственных добродетелей или признак профессии).

И все-таки, мне кажется, нужна немалая смелость художника, чтобы спокойно и просто указать на подобный характер, а еще лучше сказать, на тип характера, как на тип распространенный, поставить его в высокий ряд н а р о д а и с убежденностью нелиповых гуманистов отыскивать даже в сомнительных ситуациях лучшие и благородные его качества.

Но и среди подобных женщин, живущих в романах, рассказах, стихах и на сценах, героиня Ургант удивляет своей завершенностью. В естественных науках говорят: это направление исчерпано. В нем трудно ждать открытий, поскольку нельзя задать вопрос — все известно, и для вопроса нет почвы. Мне кажется, Ургант исчерпывает характер, более того — ее героиня являет законченный тип. Конечно, подобные образы еще и еще станут появляться в искусстве — здесь аналогия с наукой кончается. Но образ, созданный актрисой, кажется тем не менее исчерпывающим — такова власть совершенного над нашими зрительскими сердцами.

Так что же это за характер, что это за тип?

Милая, мягкая женщина, добрая, прежде всего добрая, работящая, совестливая, однако и не стойкая. Из тех, что живут по течению, скорее даже по течению времени, нежели по течению событий. Знаете, так — день за днем, день за днем.

Она не сумела себе выстроить этакой лестницы — идеала собственной жизни, капитулировала перед обыденным, житейским, выраженным в совсем не простой формуле: «жить, как все люди живут». Эта повседневная капитуляция трудно заметна, она не оглушивает человека, а исподволь, постепенно деформирует его характер. Где-то было трудно взяться за книгу, где-то, сморенная семейными заботами, пораньше легла спать, где-то предпочла новое платье летнему путешествию, где-то домашняя, уютная вышивка заняла одно воскресенье, другое... Боже мой, сколько же таких «где-то» очерчивают круг жизни этих женщин, постепенно отделяя его от круга жизни рядом существующих в движении сына, дочери, мужа! Так появляются у них и своя маленькая радость и маленькая, но сложная по-своему жизнь. И добрая зависть, смешанная с гордостью, обращенная к близким, стремящимся куда-то. И чувство виноватости (не вины, а виноватости!) перед ними.

И все это — и несостоявшееся движение, и неудавшийся собственный характер, и безволие, и, конечно же, вот эта самая виноватость,— все это вдруг просветится в улыбке, в одной только улыбке, но такой, какой улыбается Нина Ургант в самые трудные минуты жизни ее героини. А в этой улыбке — и «я вас всех люблю», и «простите меня», и «для вас только живу», и «да что же теперь делать, что не такая я и проку с меня немного», и «полюбите меня, как же я по ласке-то стосковалась, ведь и собаке, и той ласка нужна, а я человек», и готовность тут же все простить и оправиться душой, и много еще чего...

Каким ханжеством, какой жестокостью надо обладать, чтобы в чем-то винить этих женщин! Их можно жалеть, как это и делают порой режиссеры фильма и актриса, но еще лучше — им помочь, не осуждая. Тем более что работают они и работали в войну (о войне рассказывается в картине), как героини, не щадя здоровья и жизни, тем более что они тоже опора народной жизни. И стоят они за правду и за совесть, хотя порой и не в силах «соблюсти себя».

Нельзя сказать, что характер героини Ургант развивается на протяжении фильма, скорее он обнаруживается вширь, открываясь всеми своими гранями.

Вот она мечтает: «Ах, и меня кто-нибудь полюбит настоящей любовью, и буду я еще счастлива!» И смотрит куда-то вверх и улыбается. Видится ей, как придет человек и вот такую, как она есть, полюбит. А в улыбке — покорность нынешней ее судьбе (муж бросил — в общем-то, сама виновата), и радужная картина счастья, когда будет «все, как у людей», но легко и беззаботно немножко, как в фильмах о красивой жизни, и себя жалко, и даже нравится себя немножко жалеть. Поразительно емкая улыбка у актрисы!

Но течет время войны, сын-мальчишка едет на взрослое дело, на завод. Она провожает его и улыбается ему, и вроде бы ей перед ним уже стыдно, она умаляется вся в этой улыбке и уже чуть-чуть заискивающе смотрит ему в глаза. Он для нее уже «глава семьи», ну, скажем, не «глава» — это слишком громко, — но мужчина. Жалкая, виноватая фигурка остается на белом снегу, слабая рука машет вслед грузовику.

Течет время войны, сгибает ее сильнее. Показался было капитан-отпускник, померещилось возможное счастье, пожалуй, не счастье, а просто сильная мужская рука рядом. Удалью светятся ее попьяневшие глаза, только «удаль» немощная, комнатная, а сама она — забита наглой пошлостью баб-соседок. Опять она улыбается сыну — «ты уж меня прости,

Н. Ургант в фильме «Вступление»

ты уж меня не осуждай»,— и это же самое потом в ее голом плече, в сжавшейся под одеялом, провалившейся в сон фигурке.

А потом последнее в фильме свидание с сыном, и страшный этот заячий крик ее: «Я не хочу жить! Все издеваются кругом, все враги! Я не хочу жить!» И снизу, снизу так старается заглянуть в глаза сыну, чтоб измученную душу ее он почувствовал, и снова, как побитая, улыбается. А в глазах гордость возмужавшим сыном, ответственность перед ним, признание его умудренности, права судить ее. Но сразу же после этого искреннего «я не хочу жить!» улыбка радости — заметила, что сын примирился, простил. Сразу же захлопотала, забегала, улыбнулась дочке, которая ее крошечной ножкой по щеке, по щеке... «Эх! Где наша не пропадала, все еще наладится»...

Самое донышко души, круг переживаний своей героини показывает актриса, но ограниченность этой женщины не лишает ее обаяния, вызывает в нас чувства добрые.

А. ДОВЖЕНКО

Из записных книжек *

25.IV

ВЕЛИКАЯ БОГАЧКА

Псел. Улица Богачки. Люди. Вид с горы. Там мы хоронили Боженка, несли в хлебах мимо луга. Торжественные панорамы под героическим небом, под тучами такой красоты и такого пафоса всемирных единоборств гигантов и пророков, что песню «Как умру, похороните» нельзя было петь и артисты дрожали от волнения и пели глухо сдавленными голосами, а Боженко лежал у них на плечах на своих носилках и плакал не актерскими, а настоящими слезами. Впервые за долгий век лицедейства очутился он на таких просторах перед лицом вечности, и прибитая пылью и ничтожеством многолетних мелочей душа его словно вырвалась из окон и вознеслась к тучам, ужасаясь, и плача, и радуясь трепетно, что она (душа) причастилась великого.

Как люди глядели на нас, не зная, что происходит, и однако вполне понимая своим тонким народным чутьем, что совершается нечто серьезное и глубокое. Потому что никто нам не помешал ни одним словом.

Мы возвращаемся в хату. Это — царица хат. Была она большая и простая с большой стрехой зеленого бархата.

Землекопы и их лошади. Я вхожу во двор к землекопам. Теплая, звездная, прославленная в песнях украинская ночь. Над нами бездонное небо, торжественная вселенная. Разговор с землекопами.

Как начался он, как потек рекой по всем вопросам. Вот так и ночь прошла, и начало рассветать. Вздохнул один красавец (всех их уже стало видно).

— Спасибо вам, дай бог здоровья. Не то что всю ночь, всю жизнь тысячи верст шел бы за вами, лишь бы слушать.

12.VI

1. Написать рассказ о народной медицине, о Середе и щуке.
2. Рассказ о сержанте Швеце. О его ненависти к немецким захватчикам.
3. О гибели богов.
4. О Шостаковиче.
5. Сон Святослава.
6. Сон писателя.*[1]

ОРГАНЧИК

Это был средний, ординарный человек, назначенный случайно на неординарный пост. Поэтому он перестал быть средним и ординарным. Он превратился в нечто, в своем роде из ряда вон выходящее.

Поскольку он был дурак, все качества его, даже среднеположительные, превратились в свою противоположность.

Даже его честность, которую признавали за ним вышестоящие, и та обошлась государству миллионов в 20. Назначенный на пост директора Госбанка, он пятнадцать лет, по сути говоря, ощущал себя в своем габарите подлинном, то есть начальником областной сберкассы, и берег копейку.

ПШЕНИЦА

Сценарий художественного фильма на одну из главных тем современности.

Действующие лица: т. Сталин, колхозники — передовики сельского хозяйства, рабо-

* Продолжение. Начало см. «Искусство кино», 1963, № 1, 2.

* Значок [1] здесь и далее означает, что в подлиннике последующий текст идет по-русски; после значка [2] — опять украинский текст.— *Прим. перев.*

чие, ученые, художники слова и кисти. Политики вражеских стран.

Торговцы голодом на съезде экспертов хлеба в Канаде требуют, чтобы Советское правительство запретило Лысенку заниматься ветвистой пшеницей, появление которой на полях может резко снизить цены на хлеб и «вызвать хаос в мире».

Американское правительство отказывает голодающему народу Индии в помощи хлебом. «Отдайте свои ископаемые богатства и умирайте от голода».

Неомальтузианцы, клеветники, растлители земли, мечтающие об уничтожении трети человечества на мнимоперенолненной и мнимоистощенной планете.

Мы — советский народ, правительство, ученые, творящие великое дело преобразования земли для блага всех народов мира.

17.VII

Как тяжко болит сердце. День и ночь, неустанно, неумолимо. Тяжелое, словно в нем сто пудов. Болят руки. И в груди такая боль, и до того я обессилел, что не могу не то, что ходить, даже сидеть; лежать и то трудно. Неужели настал мой смертный час?

Пишу сценарий. Работать трудно, как никогда. Постоянно чувствую, что боль в сердце не позволяет думать, не позволяет ощущать жизнь, не дает даже писать, водить карандашом или пером по бумаге.

Если бы мне посчастливилось написать как следует этот сценарий. Я, быть может, откажусь его ставить. Я должен долго лечиться, если можно еще лечиться.

18.VIII

ФУТБОЛ

Написать рассказ о футболе. Как я был на футболе в 1938 году, что я там видел, что слышал и что говорил. Внести в «Футбол» вставной рассказ об Н.

И закончить рассказ сложным ходом мыслей, возникших у меня тогда. Вот отчего я до сих пор ненавижу эту глупую и темную игру.

●

Оглядываюсь, как я постарел.

Вроде не успел и осмотреться, и вот уже полстолетия унеслось вдаль, как один день. Как я жалею, что не успел написать самое главное. Все как будто некогда было. И как теперь браться за перо? Что я знаю? Молодежь от меня далеко. Начать писать о стариках, о старом времени.

1949 год

Тихая, добрая, честная посредственность, приятная и ласковая.

Лет 45. Бригадир. Имеет медаль.

Был на выставке в Москве.

Назначается на должность председателя колхоза, но для этой должности у него недостает ума.

У него жена и дети, сын и дочери.

Сделался постепенно нетихим, недобрым, нечестным и неприятным, злым.

Сделал несчастными почти всех подчиненных.

1. Завел кабинет. Кресло. Телефон, секретаря.

2. Очередь. Без очереди не принимал. «Ну, как? Видел, какая очередь?» Очередь как знак, атрибут власти.

3. Охрана. Чтобы не убила международная контрреволюция.

4. Подхалимы. Борис Петрович Подхалименко.

5. Работал ночью. Вызывал бригадиров на доклад ночью.

6. Электрифицировал собственный дом. «Каждому по потребностям».

7. Портреты вождей. Скульптуры.

8. Письменный стол.

9. Карта мира. Карты колхоза нет.

10. Цитаты.

11. При немцах сидел в погребе.

12. Пишущая машинка.
13. Прошу подать в письменной форме. «Сбесился».
14. Его стали бояться как огня.
15. Все знал. Обо всем мог говорить.
16. Дети относились к нему критически.
17. Перед молодежью. Эх, мы были когда-то. Я за бандитами гонял в семнадцать лет.
18. А мы, бывало, в окопах, знаешь как...
19. Развалил колхоз. Некому стало работать. Все служащие.
20. Учитель. Неуважаемый.
21. Все родичи в доярках, снабах, плановиках.
22. Когда его сняли...
23. Грандиозная сцена освобождения от должности.

Как страшно: я — никто.

Ты и был никто.

24. Оказалось, что назначили его ошибочно.
25. Больше всего на свете любил запрещать.
26. У него приятель и друг «непропускатель», бывший сторож закрытого распределителя.
26(а). Мечта — сделать лучший в Советском Союзе колхоз.
27. Рыба всегда тухнет с головы.

Так вот, чтобы рыба (колхоз) была здорова и свежа, я хотел, чтобы была здоровая культурная голова — председатель.

28. Он не знал, за что его судят.
29. Свидетели: вдова, которую он вызвал ночью на допрос: почему напилась?
30. Он копировал великих.

Мой колхоз.

31. Он чувствовал себя вождем села.
32. Если ты стоишь во главе, не подпускай никого близко (пафос дистанции).
33. Манилов: мечтал объединить 3 колхоза под свою власть, мельницы, электростанцию. И будет стоять всю жизнь.
34. Он возвеличился.
35. Огромный аппарат.
35 *. Никому не доверял. Учинил контроль над контролем.
36. Считал, что народ надо «держать в руках, чтобы боялся».
37. Проходя по селу, ни с кем не здоровался. Зато требовал, чтобы все снимали шапки.

---

* Так в рукописи.

38. Свидетель-старик: «Василь Федорович, к вам прибыло начальство».

— Ну и что ж. Приехало, так пусть меня найдет.

39. У него не было карьеризма. Он был лишен высокого идейного уровня.

Василь Федорович Ступак.

40. «Мой колхоз». Мое, моя. Мы. Мои люди. Неокулак.
41. Все открылось после постановления ЦК о нарушении устава сельскохозяйственной артели.[2]

[1949]

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН ЛИТЕРАТУРНОЙ РАБОТЫ

1. Мера жизни — народная эпопея. Пьеса.
2. Над Днепром — драма.
3. Заместитель дурака — драма.
4. Молодая кровь — комедия.
5. Святослав — драма.
6. Украина в огне — киноповесть.
7. Жизнь в цвету — киноповесть.
8. Повесть пламенных лет — киноповесть.
9. Щорс — киноповесть.
10. Победа капитана Кравчины — киноповесть.
11. Надежда — киноповесть.
12. Царь — киноповесть.
13. Гибель Чарли Чаплина — киноповесть.
14. Робинзон — киноповесть.
15. Проститутка — рассказ о загубленной жизни девушки, которая много любила.
16. Заколдованная трибуна (рассказ).
17. Тавро столетий (рассказ).
18. Незабываемое (рассказ).
19. Мать (рассказ).
20. Тризна (рассказ).
21. На колючей проволоке (рассказ).
22. Ночь перед боем (рассказ).
23. Отступник (рассказ).
24. Дантовы души (рассказ).
25. Смерть девушки. «Ой, во поле рожь».
26. Плач в степи.
27. Плач в саду — под Харьковом во время боя.

28. Плач в хате — в хате полно усталых и раненых бойцов.
29. Генерал и учитель — рассказ.
30. Воля к жизни — рассказ.
31. Народная медицина [нрзб.] — рассказ.
32. Странная. О Марии Власенко, художнице (рассказ).
33. Заслуженная художница (о Ганне!) (рассказ)
36. Меджибожский замок — путешествие (рассказ).
37. Арестованный музей [нрзб.] (рассказ).
38. Моление о пуле. Черное и белое. 2 рассказа.
39. Шестьдесят девичьих проклятий — рассказ.
40. Рожденный ненавистью (о Швеце) — рассказ.
41. Корень жизни. Жень-шень в теплице.— Рассказ.
42. Распял его. О партизане Яремчуке — рассказ.
43. Вынутая из петли — рассказ.
44. Зачарованная Десна — рассказ.
45. Камни кричат (Шеремет)! О девичьей судьбе — рассказ.
46. Разговор человека со зверями. Исторический диалог.
47. Доктор Кураев. Рассказ.
48. Доктор Труба. Рассказ.
49. На большой дороге. О безногом старшем лейтенанте нищем. Его бросила жена. Двое детей.
50. Гибель богов.
51. Мертвый захохотал. Рассказ Панаса о буденновце, который сделал себе харакири.
52. Хлеб. Рассказ Павла Нечая о том, как и почему он съел хлеб в полночь.
53. Провинциальная история. О хорошем комсомольце, который стерег Панаса.
54. Письмо на тот свет. Старой женщине-украинке, которая умерла от печали после просмотра «Битвы» в Канаде.
55. Амнистия (как в великую эпоху маленькие люди судили о большом деле).

1951 год

17.II

О ЗОЛОТОМ КЛЮЧЕ

Недавно В. Шкловский встретил меня в Союзе писателей, говорит:

— Я думаю, что наиболее поражающее глубиной и верностью основного и главного, что было и есть в нашей жизни,— это место в «Щорсе», где богунцы мечтают о будущем, в особенности Чиж — парень-богунец с полуобнаженной шашкой. Вот ключ, который кинематография должна была поднять, чтобы открыть им доступ к величайшим делам... и не подняла, подобрав отмычку противоположного назначения...

Помнить об этом ключе.

Все так забыли о нем, словно его и не было на свете.

Помнить об этом ключе...

История Каховки.

Зарплата. Болезни. Заработки.

Как это выгодно для производства.[1]

7.VI

ТЕМА РАССКАЗА

В городе разрушена главная улица. Разрушили ее враги во время войны. Весь город принимал участие в уборке мусора в течение трех лет. Всем представлялась воссозданная новая улица с прекрасными домами.

И вот начали строить первый дом. Этот первый блин строил самый влиятельный архитектор, обладающий при всех своих бесчисленных совершенствах отсутствием вкуса.

Дом был столь ничтожен, что вызвал бурю негодования. Негодование, язвительные остроты, возмущение, гнев не только специалистов, а всего народа, всех проходящих, какая-то непримиримая вражда к не оправдавшему ожидания дому свидетельствуют о росте народа, заложенных в нем от природы богатствах, ненависти к «мертвым камням».

8.VI

ШВЕДЫ

Написать повесть. Пленных шведов при Екатерине гонят в ссылку из островов Балтийских на юг Украины. Часть по дороге гибнет. Село Шведовка. Прошло 200 лет. Шведы в колхозе. Немецкая оккупация. У шведов-колхозников нейтралитет.

После войны шведское правительство потребовало репатриации. Наше правительство согласилось. Плебисцит. Агитация. Патриотизм. Смятение чувств. На родину!

Пароход в Одессе «Швеция». Турне вокруг Европы. В портах киносъемка, хроника, репортажи. Антисоветский бесстыдный бред. Швеция. В порту митинг. Торговцы патриотизмом. Поселяют шведов в горах на убогих каменистых клочках. Убожество и отсутствие перспектив. И все постепенно стало на свое место. Все маленькое, а главное — нет простора жизни, нет полета, нет великой цели. Они духовно стали оскудевать. И тогда они поняли, что потеряли. Бунт молодежи.

Назад на родину. «Хай живе Радянська Україна!» Снова пароход, на этот раз наш, советский, «Украина» везет шведов на родину уже из Швеции. Те же митинги в портах Европы, только все наоборот. Приехали на родину и стали строить коммунизм.

22.VI

«ПШЕНИЦА»

Все, что я думаю по этому поводу уже много лет, представляет из себя тему исключительную, вытекающую из нашей действительности с такой силой убедительности, с какой вытекло и разлилось по миру многое новое из учения Маркса — Ленина, претворенного в жизнь.

Здесь и политика, и наука, и драма, и конфликты на почве новых отношений между человеком и обществом. Здесь все элементы советского общества — колхозники, рабочие, ученые, политики, художники. Прошлое от времен Египта и Ассирии и будущее. И настоящее. Голод и политика. «Дядя, дядя, дай хлебушка», и потопление пароходов с зерном, сжигание зерна. Роман, Драма, Фильм — все, что угодно. Но, конечно, Роман.

КИТАЙ

На всей картине должна пламенеть печать величия историй. Но не в обезличенном месиве тысячных мятущихся толп, а в индивидуализированных образах, в поступках, мыслях и высоте намерений. Чем меряется человек? Высотою намерений, целей и поступков, а не высотою зданий.

Все должно быть в непрерывном движении с меняющимся ритмом — от бурного до торжественно медленного.

Все времена дня и года. Все заходы и восходы.

И все в непрерывном тяжелейшем труде.

Юноши храбрые. Битвы жесточайшие. Не бойтесь крови. Не бойтесь смерти! Не бойтесь героической смерти.

Архитектура. Дворцы. Храмы, усыпальницы (капища), идолы — тысячелетия. Гонг. Музыка. Мелодии.

Тысячелетия в пейзаже, в цвете, в характере земли — праха.

Нищета. Кули. Рикши. Голод — все без меры.

1. Умирает герой на носилках (съемка с движения). Товарищи рассказывают подробно, какие они устроят ему похороны, какой будет гроб, какая процессия, салют, лозунги — «Да здравствует освобожденный Китай» и проч.

Герой утешился. Он просит помолиться, чтобы в день похорон была ясная солнечная погода.

2. Умирающий увидел себя новорожденным. Мать, гости, все радуются, все предвещают ему прекрасную судьбу. Он родился для счастья.

3. Смерть девушки-воина.

4. Много кормящих матерей с детьми. Плодородие, плодовитость.

5. Нет романов в нашем понимании.

I

Самые юные, почти мальчики,— вот основные мои действующие лица. Молодой коммунистический Китай.

II

Темнейшие крестьяне прозревают. Они — ученики малых быстроногих, бесстрашных детей своих впервые на протяжении всей многотысячелетней истории.

III

Один из героев — прогоревший рикша. Кентавр.

1952 год

16.II

НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ

1. Приезд в Москву Ивана Тимофиевича Хапуги-Соловейчика.
2. Получение сукна в Кунцеве.
3. Мечты на дорогах.
4. Есть такая машина. Слабые тормоза.
5. Предательские тормоза.
7. На кольце Б.
8. Что делать?
9. Хапуга-Соловейчик в отчаянии.
10. Трое в одной кабине.
11. Споры. Поиски адресата.
12. Обойдя весь двор, всех расспросив о Хапуге-Соловейчике... Нет Хапуги! Никто не знает. Провалился Хапуга. Что делать?
13. Предательство и отступничество. Взвесив все «за» и «против», решил не возвращаться в машину. К тому же у него много дел. Правда, он первый завел неопределенный разговор в кабине.
14. Что делать двоим? Воровства, конечно, никакого нет. Но, с другой стороны, могут же подумать? И куда девался т о т?
15. Ездили до вечера. Потратили бензин. Купили новый. Куда? Выход. На фабрику в Кунцево.
16. На фабрике у ворот. Гений непропускательства. Вставная новелла.
17. Снова мечты на дорогах. Ночь. Черт украл месяц. Метелица.
18. Приезжают на базу. Не принимают без начальника базы, т. Кума.
19. Кум гуляет у Солохи. Побежали за Кумом. По дороге разминулись.
20. Кум находит в машине сукно.
21. Осуществляются мечты Кума. Он может творить добрые дела. Только добрыми делами можно прославиться. Но какие же добрые дела могут быть у начальника автобазы строительства?
22. За рулон сукна и в детский дом. Воспитанники сироты и их воспитательницы.
23. Суд.

— Черт его знает. Такая нелепица приснилась, что и до сей поры в себя не приду. Сон это или, может, вправду... Слушай! Где же это я вчера?.. Хм! Вот история... Вера!

Тишина. На крик никто не отозвался.[1]

IV

История крестьянской семьи: отец — мать — семь детей.

V

Борьба. Пленные японцы. Японец через два дня: я думал два дня. Я пришел к выводу, что я не пленный, наоборот, я был в плену. Теперь я свободен всю жизнь.[2]

10.III.52

Все устремлено в завтра.

Эта устремленность в недалекое будущее составляет душу нашего времени.

Это молодость, реальность, оптимизм. Это не мечты о далеком счастье.

Мы уже приблизились к счастью вплотную.

Сделано так много, что кажется, от смерти Ленина до наших дней прошли столетия, так много вместилось великих событий за двадцать восемь лет.

Продление жизни.

●

Слышу в вагоне песни азерб [айджанцев]. Соло под аккомпанемент музыки и хора. Это

прекрасно. Записать подробно, что это: это жизнь человека. Умер Н., и сразу вся жизнь на 50 метрах под эту музыку.

●

Надо искать во всем поэтическое выражение. А сколько его вокруг. Только плохо мы видим и мало прислушиваемся к голосу своего сердца.[2]

●

Обо всем можно слагать стихи.

О самых мельчайших мелочах, обо всем обыкновенном и словно бы будничном.

Чтобы сделать его необыкновенным и небудничным.[1]

●

Д и к т о р. Тема. Склонили головы перед миллионами убитых. Траурный торжественный марш.[2] Тишина. Салюты орудий. Небо темно-вороненое — до того колоссальна туча.

1. Плотники остановились на минуту.
2. Другой вариант. Им некогда останавливаться. Они говорят, делая свое. Мимо них женщины провозят возы или плуги.
3. Это лишь воспоминание о Грише Нагнибеде. О смерти его и о печени. О том, что он видел перед смертью и что сказал (Роману).
4. Здесь могут быть музыкальные паузы. Как будто радио — то громко, то тихо. Игра на тишине и на полном звучании.[1]

12.IV

Сценарий «Открытие Антарктиды» я писал не для Н. и не для Н. Н.

Я писал его для молодых начинающих сценаристов. Для них я трудился около восьми месяцев, не жалея сил. Мне хотелось создать образцовый сценарий, в котором идея, человеческие образы и вся обстановка пребывали бы в единстве формы и содержания. Чтобы все решительно в нем, будучи легко читаемым, драматичным, устремленным, было полно движения, то есть было всегда кинематографичным.

13.VII

Один из основных персонажей. Мовчан Илья многодетен. Он весел. Он воплощение радости, труда. В этом его талант.

Такова его жена и дети. Он любит детей. Может быть исключительной по очарованию сцена, когда, посадив себе на живот полуголого малыша, он после трудов играет с ним и о чем только не беседует. Вспомнить известный рисунок, где он держит его, лежа на вытянутых руках.

Старшие три умники. Вообще дети его красивы, здоровы, привлекательны. Привлекательна жена. Вспомнить В. Мовчан в тайге. Умница. Знаки оспы сделали ее лицо сверкающим.

Подробно описать его в работе.

Что он умеет делать.

Как послушны ему инструменты.

●

Но это был уже хор.

Вспомнить, как, делая улей для пчел, он пел в садике под грушей возле хаты. Описать эту грушу рода. И дворик-сад. И как дети его подпевали ему. Некоторые были столь малы еще, что петь не умели. У них еще не хватало слуха и протяженности звука. Как у маленьких птиц не хватает силы в крылышках и в пении. Песни были разные, и все это радость жизни.

●

Молодому космополиту не понравилось в Каховке.

— Не нравится мне Каховка.

— Да. Не нравится! Ай-ай-ай! А скажите мне, вы ей понравились?

— Кому?

— Каховке. Чем вы порадовали ее, чем вдохновили? Какими идеями, какими планами вы взволновали сердца каховчан, строителей коммунизма? А что вы знаете о ней? Какие предложения внесли на предмет исправления несовершенства видимого порядка вещей?

—Да я просто...

—Вы нахлебник и ничтожество. Каховка даже не заметила вашего пребывания в ней. Вы как муха в столовой. Ему не нравится Каховка! Скучно, не эффектно, не, не... Вы слепое ничтожество, слепое, неспособное видеть, без любви к людям, без радости творчества, без способности восторгаться. Вы молоды, а душа у вас стара. Старая отрицающая душонка с этаким, видите ли, саркастическим остроумием. Я видеть вас не хочу. Идите.[2]

●

Тогда Гриша Нагнибеда посмотрел на нас своими большими чистыми глазами, и мы заметили, что он отходит.

— Что, Гриша? — сказали мы ему нежно, насколько позволяло нам внешнее безобразие и вонь из наших ртов.

— Умираю,— прошептал Нагнибеда и не то улыбнулся, не то хотел заплакать. Потом повернул лицо ко мне, как к самому старшему. Тогда я наклонился к нему и, глядя в бездонную прозрачность его глаз, готовых вот-вот закрыться навеки, заметил, что он видит уже не нас, а что-то другое, глядя куда-то поверх наших голов.

— Говори, Григорий.

— Что ты видишь?

Запишу.

— Я вижу все...

—А нет ли там Украины? Не видишь ли ее?

— Вижу, брат.

Что он рассказывал об Украине, я не слышал...

Я потерял сознание от голода, и перо выпало из моей руки. Когда я пришел в себя и открыл глаза...

●

Я составлял законы. Я предлагал их вождям моего народа на утверждение. И они их не принимали. Ибо не они их составили.

Я предлагаю план сада. Меня провалили. Выступаю на пленуме комсомола. Меня слушают. Потом закон принимают, только чтобы я о себе не возомнил.

— Я мечтатель. Я реконструирую город первым. Я проводник (2-го мая). Обком — интурист. Беседы. Мосты. Озеро. Сады. Город. Площади. Принципы застройки. Законы для деревни. Для школы. Для родителей. Основная моя страсть— этика. Перестраиваю в воображении мир. Не сплю ночи. Картины шумят в голове, проносятся одна краше и величественнее другой. Мог все. Был способен и вполне готов на все хорошее и умное, а видел вокруг душевную и умственную мелочность и ни на грош вкуса.

Творец должен любить жизнь и показывать, что она прекрасна. Без него люди усомнились бы. Следовательно, творец должен писать правду.[1]

28.VII(52)

Проф[ессор]. Нет, это, знаете ли, совершенно не-е... не-е...

— Не годится?

— Да. Молодец. Как же это вы догадались?

●

Обязательно в картине должны быть археологи и раскопки. Вспомнить и расписать подробно эту уникальную Кам'яну Могилу и ночь разговоров и как доисторический учен[ый] ловил мне ночью раков тоже доисторическим способом.

Подробно описать. Сравнить, как мой дед-кудесник ловил рыбу.

Археологи нужны как носители призмы времени.

●

Выступала молодая армянская поэтесса. Прекрасное, изумительное выступление. Я буквально очарован этой речью. «Это новое начало». Узнать ее имя и адрес и обязательно написать письмо.

●

— Да ничего, ну что вы, ей-богу, по-моему, все́ в абсолютном порядке. Жаль только, что время зря пропадает.

— Не время пропадает, а мы.[2]

●

— Очень интересно. Хотя у меня есть несколько аргументов, которыми я хотел бы обосновать противоположную точку зрения. Вы позволите?

— Пожалуйста.

— Начну с того, что вы вообще говорили недопустимые глупости.[1]

●

Много говорите о счастье. Счастье, счастье.. Есть вещи более значительные, чем счастье, более глубокие и, если хотите знать, более достоверные.[2]

●

У него так долго не было успеха, что он постарел, увял и стал некрасивым.

Для красоты нужно счастье.

Нужна гармония:
в физических наслаждениях,
в исполнении желаний,
в благоприятной работе.[1]

●

Глупо и пошло было бы ненавидеть и «развенчивать» Гоголя за «Переписку с друзьями», вызвавшую письмо Белинского.

О ЛЮДЯХ

следует судить по тому, в чем они успели, а не по тому, в чем они потерпели неудачу.

Боец и с недостатками все же боец, а муха без недостатков — всего лишь безупречная муха.

Преобразование природы в Китае, собрать номера журнала и книги.

Природа Индии в оковах.

Африка.

«Убывающее плодородие» в Америке.

Растленная земля. Америка.

«Человечество погибнет от пустыни, рано или поздно ей суждено покрыть мертвым саваном весь земной шар. Земля станет царством засухи. Таково ее роковое предопределение. И главный фактор в образовании пустыни — человек». (Буржуазная наука.)[2]

28.VII(52)

1. Диалог о благодарных потомках.
Пропев «Соловьи, соловьи».
2. Темнеет. Плотники уснули на топчанах или прямо на земле под открытым небом. Начинает меняться небо. **Снится сон.**

Во время сна проезжают машины или кто-то подходит и останавливается, спрашивая громко: куда поворачивать? Подходит не один, а двое или трое, чтобы дать возможность вести параллельные диалоги путникам между собой и «сну» между собой.

3. Один из плотников — законодатель и пророк. Колыдуб.
4. Другой — Кола. Товченик. Нечитайло.
5. Один — совсем подросток. Чувствует в себе все таланты, какие только есть на свете.
6. Третий — практичный человек. Не любит никаких проявлений чувств. Любит, чтобы все было как следует.

Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат,
Пусть солдаты немного поспят.

*Седой**

●

Эту песню поют мои плотники под конец одного действия вечером, весной под пенье соловья...

Потом сны.

Непременно использовать в наплывах.

Просмотреть для этого «Прощай, Америка!» и, быть может, оттуда взять эпизод.[1]

---

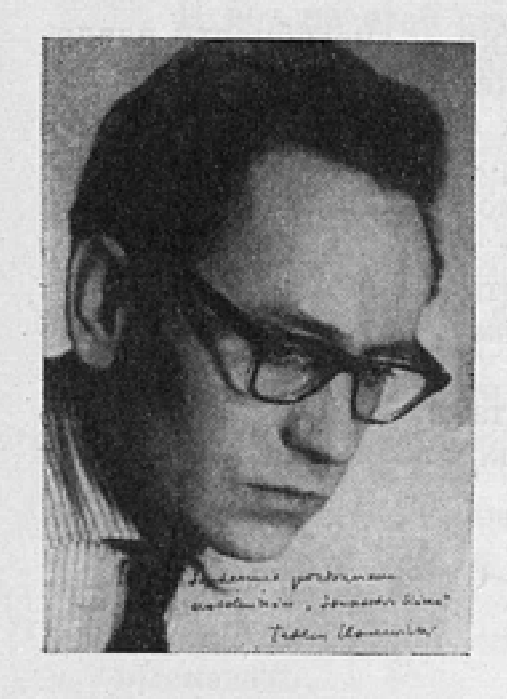
* Вероятно, имеется в виду композитор В. Соловьев-Седой — автор музыки песни «Соловьи».

Перевод с украинского Вл. РОССЕЛЬСА

(Окончание следует).

Необилейный Станиславский

Тадеуш КОНВИЦКИЙ, режиссер, писатель (Польша)



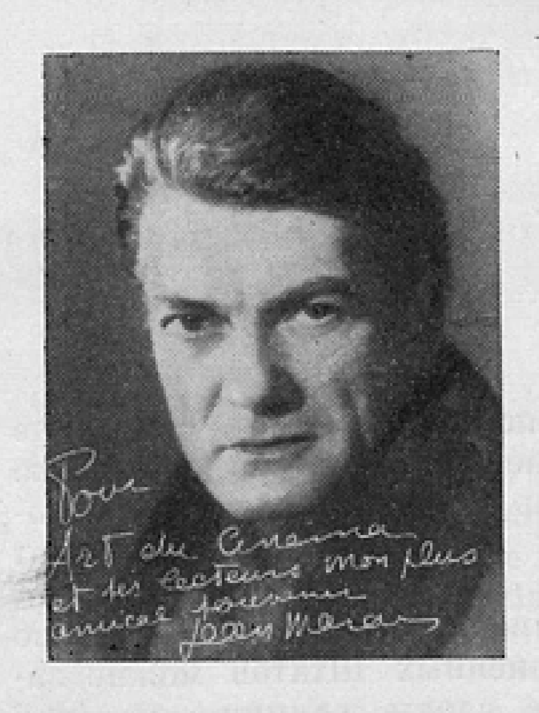
Самое удивительное в методе Станиславского — то, что он не стареет, хотя существует уже многие годы. Будучи правильно понят, он по-прежнему является очень жизненным, свежим и современным. Его с огромным успехом применяли и применяют наиболее выдающиеся американские актеры, такие, например, как Джеймс Дин или Монтгомери Клифт. Подобно тому, как во всей современной литературе Соединенных Штатов можно заметить достаточно ярко выраженные следы влияния русской литературы (особенно Достоевского), так и в мастерстве современных американских актеров явно ощущается следование традиции Станиславского, хотя очень часто сами последователи его не в состоянии этого понять. В Советском Союзе, как мне кажется, реалистический метод, основанный на учении Станиславского, также занимает главенствующее положение и привел ко многим крупнейшим удачам, хотя предшествующему периоду были свойственны некоторая парадность и монументальность. Наиболее ярко подлинные традиции Станиславского оживают сегодня в творчестве Смоктуновского и у актеров театра «Современник».

Метод Станиславского родился в театре, однако ныне наиболее успешно его можно использовать в кино и телевидении, где, впрочем, он более всего и необходим. Ведь поначалу кино было ярмарочным развлечением, и хотя оно возвысилось до ранга полноправного искусства, кинематограф не забывает о своем плебейском происхождении и не стыдится его. Ибо в то время как театр, устрашенный темпами развития массовых средств воздействия, ищет наиболее утонченные формы и средства выражения, кинематограф, это дитя улицы, остался искусством реалистическим; объектом интересов камеры по-прежнему является прежде всего реальный мир, где живут реальные люди. А для того чтобы человек в зрительном зале мог поверить в человека на экране, этот последний должен быть правдиво и всесторонне охарактеризован актером. И здесь, видимо, существуют огромные возможности для метода Станиславского, если, разумеется, мы будем понимать его не как средство дисциплинирования, но как творческую позицию актера, как его творческое мировоззрение. Именно при таком отношении к системе Станиславского можно говорить, мне кажется, о ее подлинном предназначении — достичь абсолютной психологической точности в создании реалистического портрета современного человека.

Эта точность психологического портрета героя представляется мне необычайно важной в современном искусстве — в отличие от того искусства, которое мы сегодня называем традиционным, искусства, где герой был подчинен фабуле, представляя собой не центральный, как ныне, объект интереса художника, но лишь один из элементов сюжетной конструкции. И я лично как режиссер и прежде всего как писатель ощущаю совершенно очевидную связь с воззрениями Станиславского, связь, возникающую, быть может, лишь интуитивно, но тем не менее крепкую и, пожалуй, если это касается моего творчества, вполне определимую

Тадеуш Конвицкий

Жан МАРЕ, актер (Франция)



Я занимался на курсах Шарля Дюллена, где одним из преподавателей был Соколов, превосходный актер и чудесный педагог. Сам он был учеником Станиславского и разъяснял нам его систему. Таким образом, я могу сказать, что принадлежу к школе Станиславского, школе, имеющей огромное значение для кинематографа, поскольку она требует находить для любого самого сильного внутреннего чувства точное и сдержанное внешнее выражение.

Школа Станиславского требует от актера способности извлекать чувства скорби и радости из таких сокровенных глубин, что душевная стыдливость обязывает к сдержанности внешнего их выражения. Само собой, я не утверждаю, что во всех своих ролях мне удалось достичь этого. Но, во всяком случае, именно к этому я стремился всю жизнь. Как в театре, так и в кино это, по-моему, единственный возможный метод, и я питаю величайшую признательность к Станиславскому, который прямо или косвенно является учителем всякого настоящего актера.

Прошу простить мне некоторую задержку с ответом, а также то обстоятельство, что я не настолько владею пером, чтобы достойно писать о таком великом деятеле театра, как Станиславский.

Jean Marais

Эммануэль РИВА, актриса (Франция)

Станиславский — наставник идеального актера, он открыл самые тайные излучины той реки, которую мы называем Жизнь.

Он среди нас, он всегда будет среди актеров, молодой, живой, дарящий всем свою тайну, которая есть живительный источник искусства.

Мне, кто, если позволено будет так выразиться, родилась актрисой, не пришлось непосредственно заниматься изучением его метода, но я понимаю теперь, что Станиславский был во всем, что я делала.

Актер кино извлекает — и он должен это делать — естественность, правду чувства из обстоятельств данного момента. В кино нет возможности для постепенного поступательного хода; существует лишь незримый поступательный ход жизни. Актер театра, наоборот, добивается правды шаг за шагом, завоевывает наконец свои позиции, дающие возможность постепенной эволюции характера его героя, и открывает публике полную гармонию — самый счастливый момент творчества.

В театре надо воссоздавать постепенное течение жизни.

В кинематографе жизнь должна раскрываться непосредственно, щедрая и сочная: в кино нет предварительности.

Театр силой живого актера извлекает из глубин моря огромные затонувшие корабли, нагруженные самыми дорогими и отдаленными воспоминаниями.

В кино тот герой, которого актер будет познавать все глубже и глубже, день ото дня «овладевает» им. Наступает период затмений, в перерыве между которыми его другое «я» — его герой — поражает актера своим ослепительным блеском.

Театр и кино соприкасаются в том, что и тот и другой отображают жизнь, изобличают ее уродливые явления, будят мысль Человека, знакомят Человека с его подобием, которое непохоже на него, как непохоже на него и его второе «я».

Театр и кино соприкасаются, если они помогают возродить забытое, если их произведения пронизаны искрометной правдой, если они дарят неожиданное, новое, если они дарят нам эти волшебные мгновения.

И вот на этой ступени раскрепощения духа и в театре и в кино актер должен дать волю вдохновенью и жить в этом неустойчивом равновесии, не заботясь ни о чем больше.

Я всегда со страхом отгоняла от себя ощущение уверенности, никогда не считала, что знаю законы моего искусства, и делала это из вполне понятного желания сохранить живительный естественный источник.

Я никогда ничего не уточняю, я смело бросаюсь в страшные дебри неведомого, отдаваясь мыслями непознанному, и вдруг останавливаюсь, пораженная неожиданным просветлением.

Мне кажется, что актер кино иногда следует системе Станиславского, поскольку ему приходится в мгновенном перевоплощении, в состоянии абсолютной свободы выражать тончайшие оттенки чувств: ведь из этого вырастает образ — самое пленительное создание актера.

Но как бы там ни было, Станиславский всегда присутствует в творчестве актера, будь то актер прирожденный, готовый или актер, который еще только формируется.

Вот несколько мыслей о нашем искусстве, которые вы любезно просили меня высказать.

Я надеюсь, что эти страницы придут к вам не слишком поздно, и прошу вас верить в мою самую искреннюю симпатию.

Сердечно приветствую вас

Emmanuele Riva

Рекс ГАРРИСОН, актер (Англия)

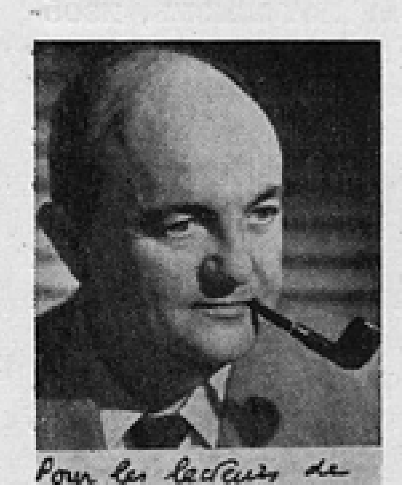
Я всегда считал, что настоящие актеры во все времена применяли в работе те теоретические положения, которые так исчерпывающе были воплощены Станиславским в учебных терминах.

Единственная опасность, которую влечет за собой создание учебника по столь странному феномену, как актерское искусство, состоит в том, что людям нетворческим начинает казаться, будто они могут творить, если будут строго придерживаться определенных правил — каковых не существует.

С наилучшими пожеланиями

Rex Harrison

Бернар БЛИЕ, актер (Франция)



Сердечно благодарю за то, что вы заинтересовались моим мнением о работе актера в кино.

Есть ли разница между природой творчества актера в театре и кинематографе?

Нет! Тысячу раз нет! По моему скромному суждению,— впрочем, в этом вопросе я только присоединяюсь к точке зрения большого числа моих коллег: актер — это мастер, на которого возложена определенная задача. Но эта задача сформулирована не им, а драматургом, который создал ему ту драматическую ситуацию, в какой живет и развивается персонаж.

Этот персонаж воплощается актером, обладающим своими специфическими внешними данными, манерами. Высокое искусство актера заключается, на мой взгляд, в том, чтобы спрятать все это внешнее за тем героем, которого он играет, и возродиться в роли со всеми недостатками и достоинствами в н у т р е н н е. Я активно подчеркиваю это «внутренне». Если я говорил о специфических внешних данных, манерах, пороках и достоинствах, то только потому, что этого практически нельзя обойти. На мой взгляд, актерское искусство в том и состоит, чтобы заставить зрителя забыть, что перед ним актер.

Чего хочет любитель театра или кино? Увидеть и услышать историю, рассказ, различные хитросплетения — словом, пережить драматическую ситуацию, какой бы она ни была. Но в идеале необходимо, чтобы при этом он забыл об актере, даже если это его любимый актер, «звезда», выражаясь языком Запада.

Я бы прибавил еще, что все это одинаково относится как к театру, так и к кино. Есть только два способа играть пьесу — играть хорошо и играть плохо, все остальное — это литература.

При теперешнем положении вещей в нашей профессии я не знаю хороших актеров, играющих по-разному в театре и в кино. В одних случаях они легко перевоплощаются перед огромным залом, а в других — так же легко перед далеким кинообъективом. И профессиональная актерская совесть должна продиктовать в каждом случае такие нюансы в подходе к исполнению, которые не должны быть практически ощутимы зрителем.

Заветы Станиславского, наложившие отпечаток на всю мою жизнь, были щедро преподаны мне моим учителем Луи Жуве, у которого я учился пять лет в Парижской консерватории. Жуве узнал их от Жака Копо,— все любители театра в Советском Союзе знают, как безгранично уважал Жак Копо вашего бессмертного Станиславского.

Все течет... Ученики стареют, и однажды их просят написать свое мнение о чем-либо или стать учителем. Отбросив в сторону ложную скромность, надо сказать: таков закон всех профессий.

В заключение я хотел бы сказать вам, что одно из самых прекрасных моих воспоминаний — это тот прием, который мне был оказан во время моей поездки в Советский Союз. Столько человеческого тепла, столько интереса и благожелательной пытливости, столько знаков симпатии со стороны публики и моих товарищей по искусству. Этого нельзя забыть. И я этого не забуду.

Bernard Blier

Л. СУХАРЕВСКАЯ

Постижение человека

Какое влияние на вашу жизнь оказала мать? Если кто-нибудь задаст мне такой вопрос, сразу ли я отвечу? Едва ли. Я должна буду задуматься. Глубоко и строго. И, наверное, приду к убеждению, что еще в том возрасте, когда люди совершают свои первые «маршруты» от одной ножки стола до другой, она учила меня разбираться в первоосновах «добра» и «зла». Помогала (наверняка, бессознательно) разбираться в хаосе инстинктов и рефлексов, с которых человеческое существо начинает свою жизнь. И, наконец, вложила в меня любовь.

И вот редакция «Искусство кино» задала мне, актрисе, вопрос: какое влияние оказал на мою жизнь К. С. Станиславский? Этот вопрос вызывает во мне почти такую же реакцию, как и предыдущий. Только речь идет уже о сфере творчества, о моей профессии. Станиславский отправил меня в путь, нелегкий, сложный, полный горя и счастья (которого всегда меньше). Я никогда не и з у ч а л а Станиславского. Я ч и т а л а его. И он привел в действие мою мысль, чувство, творческую потенцию. Он толкнул меня на самостоятельный труд. Мне всегда казалось счастьем пройти через все самой, открыть д л я с е б я все, что давно открыто и установлено Станиславским. Изобрести еще раз свой велосипед, хотя бы и «трехколесный». Это Станиславский заставил меня оглянуться кругом «другими глазами». Мне могут заметить: а зачем это, не лучше ли было изучить систему, чем проделывать такой странный путь? Да, во имя чувства «первооткрывателя», которое должно в нас жить всегда, чувства, которое и есть «вечный двигатель» нашего существования. Конечно, это намного труднее, чем пользоваться имеющимися готовыми истинами, и многие скажут, наверное, что все это просто глупо. Но я не соглашусь. И мне кажется, что главнейшей задачей воспитания молодого существа всегда будет «толкнуть маятник» к самостоятельности.

И еще: об общественном значении Станиславского.

По-моему, несмотря на все наше преклонение перед ним, мы порой вульгарно сужаем орбиту его воздействия. Станиславский не только человек, гениально соединивший вдохновение с опытом, идею с практикой. Он философ и диалектик, поэт и анатом. Он человек, подошедший намного раньше других к синтезу искусства и науки. К дверям, за которыми стоит Истина. И это доказывает жизнь, быстро, как никогда, идущая к удивительным открытиям. Столь неуклонно сдвигающая воедино целый ряд дисциплин, еще совсем недавно казавшихся несоприкасаемыми. Поэтому Станиславский, может быть, и нужен в первую очередь драматургу и сценаристу, режиссеру и критику, редактору и художнику, ученому, разрабатывающему проблемы эстетики, педагогу и директору киностудии, то есть всем, кто занимается Человеком в искусстве. Тем более что ничем другим заниматься в искусстве нельзя. Все великие и малые идеи концентрируются в человеке, вокруг человека и только для него. И вот, рассматривая явления нашего искусства через Станиславского, мы можем, как удивительнейшей лакмусовой бумажкой, проверить все ошибки, все споры наши, все достижения и все абсурды.

Это Станиславский твердо вслед за наукой заявляет, что и в искусстве человек — это процесс. Что нет ничего неподвижного, раз навсегда установленного в природе. Все находится в движении. Если позволить себе парадокс, то устойчив только процесс. А цель искусства — воспроизводить этот управляемый процесс (я подчеркиваю — управляемый). Вот отчего нежизнен статичный положительный герой, как хорошо бы он ни был сконструирован.

Искусство, как и жизнь, которую оно отражает, имеет свои объективные закономерности, нарушение которых ведет к заблуждению и неправде. И оттого в искусстве нельзя устанавливать с в о и законы, а можно только открывать е г о законы и тайны (как и в науке). Я говорю об Искусстве подлинном, в центре которого стоит Живое, а не придуманный муляж, даже если, конструируя его, руководствуешься самыми высокими целями. Попробуйте в кибернетическую машину подсунуть неточно программированную карту, и умная машина ответит вам абракадаброй. И не надо винить ее. Надо винить себя. Это по глубокому нашему невежеству мы порой разрешаем себе удивительное своеволие в обращении с фактами, забывая в который раз, что истолкование человека или явления в искусстве — это не та проблема, которую «куда хочу, туда и поворочу». Этого не может позволить себе наука, не можем и мы. Оттого и строже и нетерпимее следует относиться к «программированию» и чаще произносить с такой же глубокой ответственностью, как Станиславский, короткое «не верю». Особенно в драматургии, в критических исследованиях. И все это во имя того, чтобы не рождались произведения фальшивые, ремесленные, искажающие истину вещей, людей и явлений.

Станиславский (подкрепленный наукой) разрушил версию о ненужности Сложного. Да, неестественно Усложнение, но закономерно Сложное. В мире слож-

но в с е. Пока не объяснено, а объяснить средствами искусства — это и есть наша цель (не то же ли в науке?) Если бы с позиций Станиславского строго пересмотреть нашу профессию — искусство, сколько «голых королей» покинуло бы троны. В первую очередь ремесленники, лишенные фантазии, ума и вдохновения, если даже они умеют рисовать окурки с такой достоверностью, что их хочется снести в урну. За ними — серые, пустодушные неучи, способные по бедности только на «выкручивания». Полетели бы и циники и равнодушные, лицемеры и лизоблюды. А мы терпимы, вопреки Станиславскому.

А наука тем временем подбирается со всех сторон к комплексному методу изучения Человека. И мы обязаны не отставать. Где наша фантазия, вдохновение, интуиция, чувство, ум—все, что открывает путь к постижению неповторимых человеческих индивидуальностей, в которых отразилась современность?

Вероятно, каждый художник всегда должен помнить, что полеты начинаются с летной площадки и все они управляемы, если даже речь идет о птице, площадкой для взлета которой служит ветка дерева.

За Станиславского!

В конце прошлого года наша редакция разослала письма ряду кинематографических деятелей с просьбой высказать свое мнение о том, имеет ли творческое наследие К. С. Станиславского прямое и непосредственное отношение к сегодняшним проблемам киноискусства.

Результаты этого опроса представляют собой нечто более значительное, чем выражение благодарности великому художнику по случаю его юбилея. Мы вправе утверждать, что в этом случае обычная редакционная анкета оказалась своего рода научно-исследовательским опытом. В самом деле: мы посылали наши письма не только тем кинематографистам, которые когда-либо заявляли о своем интересе к учению Станиславского. Мы обращались к представителям самых различных кинематографических школ.

И почти все кинематографисты, писавшие нам, заявляют: Станиславский необходим сегодняшнему и завтрашнему кинематографу. Таков лейтмотив писем, опубликованных в трех последних номерах журнала.

Правда, есть кинематографисты и кинотеоретики, считающие, что Станиславский, как бы ни был он велик, остался где-то там, позади, по соседству с другими легендарными патриархами старого искусства. Есть также кинематографисты и кинотеоретики, полагающие, что Станиславский — это вершина театра, но никакого отношения к кинематографу он не имеет.

Теперь впору пересмотреть этот довольно устойчивый и все-таки совершенно неправильный взгляд. Оказывается, Станиславский необходим каждому, кто сегодня вносит в киноискусство дух реалистических исканий.

Напомним, что Вс. Пудовкин считал себя прямым последователем системы Станиславского; что С. Эйзенштейн привлек к самому тесному сотрудничеству учеников Константина Сергеевича, когда поставил перед собой задачу создать на экране глубокие человеческие характеры; что Я. Протазанов и другие основоположники советского киноискусства соединяли свое творчество с творчеством актеров и режиссеров, учившихся у Станиславского и Немировича-Данченко.

Но это только малая часть доводов в пользу сближения — теоретического и практического — киноискусства со Станиславским.

Проницательно увидел главное в трудах Константина Сергеевича Станиславского гениальный кинематографист Чарльз Чаплин. Он заявил о последнем завершенном труде Станиславского, о его книге «Работа актера над собой»:

«Книга Станиславского помогает всем тем, кто стремится к большому драматическому искусству. Она спокойно повествует о том, что нужно актеру, чтобы вызвать вдохновение, необходимое для выражения глубочайших переживаний».

Вот глубочайшая суть вопроса: «чтобы вызвать вдохновение...» Вот для чего Система. Это не свод неких педантичных правил для актера, как думают некоторые. Не катехизис для режиссера, желающего выглядеть реалистом. Это дерзкий план проникновения в тайное тайных художника.

Станиславский советует художнику постигать жизнь вокруг себя и в себе самом, веря, что здесь-то, в познании подлинной жизни, и кроется источник вдохновения. Постижение жизни ради искусства благородного и могущественного — вот сверхзадача Системы.

И это становится понятным лучшим кинематографистам всех стран.

Сегодня можно сказать кинематографисту: если ты хочешь создавать волнующе-живые экранные образы людей твоего времени — поучись этому и у Станиславского. Если ты принципиальный противник киномодернизма, то есть сторонник содержательной правды в искусстве,— возьми себе в союзники Станиславского. Если ты хочешь разгадать одну из самых удивительных тайн искусства, тайну рождения творческого вдохновения,— не забывай об открытиях великого ученого-экспериментатора Станиславского.

Здесь уместно напомнить о заявлении еще одного выдающегося кинематографиста нашего времени — Витторио Де Сика. Он сказал в 1956 году:

«Мне хотелось бы считать себя итальянским учеником Станиславского и Немировича-Данченко. Я думаю, что мое искусство действительно сложилось под влиянием школы Художественного театра, школы, которая учит глубоко проникать в суть образа».

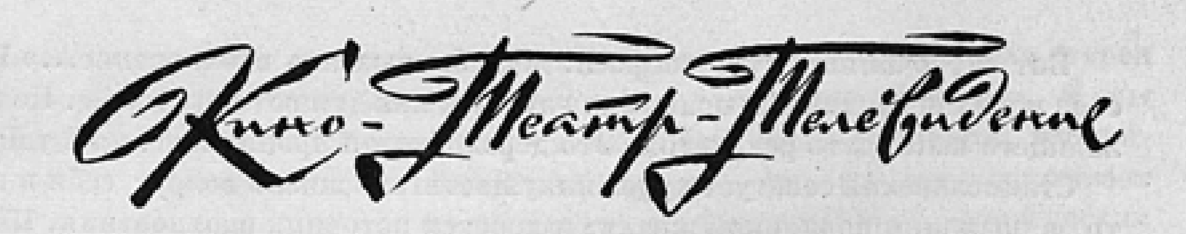
Могут сказать: да, но есть же кинематографисты, которые ничего толком не знают о системе Станиславского и все-таки талантливо создают прекрасное искусство.

Верно, есть такие мастера. Да ведь Станиславский и не считал себя законодателем правды в искусстве. Он много раз неутомимо и не отчаиваясь объяснял, что не сочинил, а подсмотрел законы реалистического творчества у других актеров.

Понять систему Станиславского — значит понять собственную творческую природу. И если те или другие мастера успешно обходятся без Станиславского, то можно сказать им: а вы познакомьтесь получше со Станиславским, и, может быть, ваша жизнь в искусстве станет еще содержательнее.

Великие художники нашего времени оказались и великими теоретиками искусства. Но никому еще не удавалось так полно соединить в себе теоретика и практика искусства, как Станиславскому. А теория для того и нужна, чтобы, обобщив практику, найти самый верный путь к победе. Этому и учит Станиславский.

Мы благодарим всех участников нашего заочного «плебисцита о Станиславском» и заканчиваем на этом публикацию их писем. Само собой разумеется, что разработка проблемы «Станиславский и кино» только начинается.



Бор. МЕДВЕДЕВ

Чтоб остался след...

Этой несправедливости не год, не два и даже не один десяток лет. Кто из людей, причастных к театру, не сетовал на то, что если после художника остаются его картины, писателя — его книги, композитора — его ноты, то когда уходит из жизни артист...

«Сценическое искусство есть искусство неблагодарное,— так утверждал Виссарион Белинский. И пояснял:—потому что оно живет только в минуту творчества, и, могущественно действуя на душу в настоящем, оно неуловимо в прошедшем».

В ту пору, правда, не было не только кино и магнитных лент, но и фотография делала лишь первые шаги.

Но вот минуло более ста лет, и украинский артист Амвросий Бучма вынужден с горечью признать: «Наш труд следов не оставляет. Какой-то след, конечно, остается, но он забывается, стирается временем. Когда кончается спектакль и я выхожу кланяться, слушаю напоминающий рокот прибоя шум аплодисментов, я думаю: кончатся они, и все кончится, этот шум, как волны, смоет почти все, что было в спектакле...»

Эти невеселые раздумья великого критика и великого актера вспомнились мне во время демонстрации в Доме журналистов материалов Центрального государственного архива кинофотофонодокументов «Артисты театра на экране»...

1. СЛЕЗЫ САРЫ БЕРНАР

Наш спор с юным соседом в зале Дома журналистов явно затянулся и грозил перейти установленные рамки. Дело в том, что он, наотмашь отрицающий современный театр, со всей категоричностью молодости заявил: судя по показанной только что ленте, там и раньше ничего хорошего не было. А лента была посвящена Марии Михайловне Блюменталь-Тамариной...

Я снова и снова пытался ему объяснить, какая это была удивительная актриса, как потрясала она своей органичностью, полнейшим слиянием с образом и в роли какой-нибудь уморительно смешной старушенции Анфусы Тихоновны, все мысли и чувства которой укладывались в междометия «ах уж», «ну уж», «что уж» («Волки и овцы» А. Островского), и в роли словно окаменевшей в своей горькой растерянности перед жизнью жены обездоленного детьми купца Ванюшина («Дети Ванюшина» С. Найденова), и снова и снова наталкивался на недоверчивую ироническую усмешку.

Да и что я мог поделать, если экран жестоко опровергал все мои самые горячие слова... Если я и сам себе признавался, что не могу объяснить, что случилось перед объективом с актрисой, всегда покорявшей безыскусностью и простотой? Откуда взялась у нее эта взвинченная патетика в таком всегда сердечном, матерински-мудром монологе Мотыльковой из гусевской «Славы»? Откуда этот явный комедийный наигрыш в сцене из «В чужом пиру похмелье» А. Островского?..

И я уже ловлю себя на том, что раздраженно говорю соседу: «Вы бы вот, прежде чем рассуждать, посмотрели Марию Михайловну в ролях Бабчихи из «Встречного» , или Двойры из «Искателей счастья», или Пелагеи из «Дон Диего и Пелагея». Не предупреди сегодняшних зрителей, что перед ними актриса, все будут убеждены, что это всамделишная старуха крестьянка...» Говорю и стараюсь не слышать, как он с ледяным спокойствием парирует мой «удар»: это все ж роли из кинофильмов, а мы с вами, кажется, спорим о театре?

Не знаю, что сказала Мария Михайловна создателям киносюжета в честь пятидесятилетия ее сценической деятельности, напомню лишь, что когда великая актриса Франции Сара Бернар, «божественная Сара», впервые увидела себя на экране, то зарыдала при виде пожилой набеленной женщины, нелепо

заламывающей руки и отчаянно таращившей глаза.

В чем же дело? Неужели ж есть-таки доля справедливости в том, что на съемочных площадках при актерском наигрыше, нажиме раздается привычное: это вам не театр! Неужели и впрямь сценическая правда под испытующим взглядом кинокамеры оборачивается искусственностью, фальшью?

А что, если все-таки прав был старейший киноартист С. Комаров, предупреждая в самый разгар увлечения печальной памяти фильмами-спектаклями, что их ни в коем случае нельзя превращать «в плохо снятую хронику хорошего театрального спектакля, что это должно быть произведением искусства»?

Итак, или произведение искусства, или же плохо отснятая хроника хорошего театрального спектакля. Третьего не дано.

И я, признаюсь, отчаянно жалел, что в тот вечер в Доме журналиста, споря с юным отрицателем театра, не располагал такими документальными лентами тридцатых годов, как отрывки из спектаклей «В людях» с М. Тархановым в роли хозяина булочной Семенова, «На дне» с В. Качаловым — Бароном, как сцена из «Егора Булычева» с Б. Щукиным в роли Булычева. Правда, такие ленты можно пересчитать по пальцам. Но они все же есть. И секрет здесь не только в таланте Качалова, Тарханова, Щукина — равные им были,—а и в операторах-документалистах, имена которых почему-то не выносятся в титры на материалах Центрального государственного архива кинофотофонодокументов, в режиссерах-документалистах, чей «подвиг тоже остается неизвестным».

2. ЛУЧШЕ ОДИН РАЗ УВИДЕТЬ...

Да, рискуя прослыть открывателем общеизвестных истин, я готов повторить, что при экранизации спектакля, при создании фильма о деятеле театра роль оператора, кинорежиссера, сценариста велика. И в этом еще и еще раз убеждаешься, смотря выпущенные в последнее время киноленты об Амвросии Бучме, Иване Козловском, Сергее Лемешеве, Котэ Марджанишвили и других.

Эти фильмы снимались на студиях документальных и научно-популярных. В Москве и в Ленинграде, в Киеве и в Тбилиси. Есть среди них более удачные, есть и менее удачные, но в одном они похожи — они одинаково возбуждают чувство растерянности и удивления, с которым выходишь из просмотрового зала. Выходишь и думаешь: неужели всем этим опытным кинематографистам не ясно, что нас, привлеченных именем любимого актера, интересует не анкетная киносправка о нем, не беглое перечисление исполненных им ролей и полученных им званий, а он сам— мастер сцены. Мастер! Сцены! И талантливость, эмоциональную заразительность его игры нам должен доказывать не умиленно-восторженный дикторский голос за кадром, не традиционный набор сладкозвучных эпитетов, а опять-таки он сам, актер. Да, поистине «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать», как гласит старая восточная мудрость. И не в этом ли единственный секрет успеха фильмов о театральном актере, режиссере, о целом театре?

И когда, к примеру, авторы фильма «Амвросий Бучма» начинают свое повествование сценами из «Украденного счастья» И. Франко, то, несмотря на то, что съемка этого спектакля далека от совершенства и украинский язык знаком далеко не всем, можно понять, что Бучма был великим актером.

Остается лишь пожалеть, что при его жизни украинские кинематографисты снимали Бучму так редко. Тому, кто имел счастье видеть его на родной сцене Киевского театра имени И. Франко или во время гастролей франковцев по стране, понятно, какая это невозвратимая потеря.

Но разве это неоплаченный долг только украинских кинематографистов? А русские, грузинские, армянские, узбекские студии документальных и научно-популярных фильмов? Им можно предъявить не менее горький и не менее справедливый счет, с упоминанием имен Е. Корчагиной-Александровской и Г. Нерсесяна, К. Станиславского и А. Ахметели, А. Хидоятова и С. Михоэлса и многих, многих других.

Но прошлое, увы, не воротишь. Посмотрим лучше, как пытается кинематограф сегодня сохранить для современников и потомков золотые крупицы сценического мастерства.

Ленты Центральной студии документальных фильмов «Сергей Лемешев» и «Иван Козловский» уже более года не сходят с московских экранов. Надо отдать должное их создателям — в двухчастевых картинах они сумели рассказать и о театральной, и о концертной, и об общественной деятельности выдающихся певцов.

Но какой вокальный, какой драматический образ уносишь в сердце и памяти после киносеанса? Ленского? Юродивого? Герцога? Ни того, ни другого, ни третьего. Потому что авторы этих фильмов, то ли все время испуганно «держа в уме» метраж, то ли стремясь непременно объять все и вся, безжалостно обрывают буквально на полуслове и нищих, и влюбленных, и герцогов, невзирая ни на знатность, ни на лета, ни на пылкость чувств.

Так, к примеру, Лемешев и Козловский предстают перед нами в своей любимой классической партии Ленского. О Лемешеве мы даже узнаем, что он «тридцать пять лет не расстается с этим образом... всегда захватывая и чаруя своим искусством».

Но попробуйте-ка «захватить и очаровать», когда вам предлагают начать арию с середины и прекратить задолго до конца?

Не спорим — в двухчастевом фильме невозможно «разместить» все монологи, сцены, арии, исполненные певцом, плюс всю его биографию, но должны же быть, так сказать, опорные точки и у артиста, и у режиссера, и у зрителя. Пусть это прозвучит парадоксом, но, право, лучше хорошая кинохроника театра, чем плохой перевод с языка сцены на язык экрана. Могут сказать: а если перевод хорош? Тогда я рискну на второй парадокс: лента об актере, в отличие от фильмов-спектаклей, никак не должна превращать театр в кино; ее цель показать в кино театр. Так показать, чтобы мы могли «весомо, грубо, зримо» ощутить неповторимость и своеобразие театрального зрелища, актерской игры. И вовсе не обязательно превращать подобный фильм в концерт, в набор отрывков, сцементированных официальной патетикой пояснительного текста. Это должен быть рассказ, простите, я оговорился, показ творчества мастера сцены. И уж если говорить «во весь голос» о творчестве артиста, то почему хотя бы на короткое мгновение не приоткрыть дверь в его лабораторию, не показать, как шел он к пониманию, к постижению роли?

От исполнения А. Бучмой роли В. И. Ленина в спектакле театра имени Франко «Правда» в 1937 году не осталось ни звукозаписи, ни кинокадров — лишь несколько малоудачных фото. И все же я рискну сказать, что зритель фильма знает, как Бучма играл роль Владимира Ильича. Знает, потому что сценаристы А. Перегуда, И. Пискун и режиссер Г. Крикун, использовав малоизвестные воспоминания артиста, повели нас как бы тем же путем, каким шел и он. И мы вслед за Бучмой как бы перелистали те ленинские тома, которые читал он, прошли по залам Центрального музея В. И. Ленина, подолгу задерживаясь у наиболее полюбившихся ему экспонатов, пришли вслед за ним на пустынный берег Днепра, где на рыбалке, в тишине Амвросий Максимилианович работал и думал, думал и работал над не отпускавшей его ни на миг ролью.

Но таких примеров ничтожно мало. Как правило, создатели лент об актерах дисциплинированно и робко останавливаются перед предупреждением на двери: «Посторонним за кулисы вход воспрещен».

Правда, случалось и иное, когда кинематографисты, наоборот, слишком решительно и шумно распахивали заветную дверь, спеша наперебой пересказать нам все секреты кулис... и убивая этим магию сцены.

Не спорим, и юным и давно уже не юным зрителям фильма «Наш театр» занятно посмотреть, как артист Центрального детского театра М. Андросов на наших глазах превращается в Кота, как два его товарища по сцене составляют одну волшебную, лихо приплясывающую лошадь. Но когда в самый патетический миг спектакля «Друг мой, Колька!», где совет дружины исключает Кольку из пионеров, создатели фильма посредством параллельного монтажа демонстрируют, как за кулисами помощник режиссера созывает исполнителей ролей и они, торопливо разбирая бутафорские портфели, спешат на выход, посудите сами, что остается от сценической иллюзии? И когда традиционно прерывающийся от волнения закадровый голос извещает нас, что мы готовы были броситься на помощь нашему другу Кольке, хочется его успокоить: не было желания бросаться на сцену, не было желания спорить и драться с советом дружины, спорить хотелось лишь с режиссером фильма Н. Никитиным, сумевшим так решительно нокаутировать одну из самых сильных сцен спектакля, поставленного А. Эфросом.

Но как же раскрыть в таком случае на экране «тайное тайных» в творчестве мастера сцены? Кто здесь поможет кинематографисту? Он сам? Его партнеры? Критики?

Здесь нет, конечно, да и не может быть единственного решения. Но вот, к примеру, в фильме «Сергей Лемешев» мы попадаем за кулисы в тот миг, когда друзья-артисты бурно поздравляют Сергея Яковлевича с успехом. Ну а что, если б кто-нибудь из них, ну, хотя бы исполнявший в тот вечер партию Онегина Павел Герасимович Лисициан, поделился с нами своими впечатлениями, мыслями о Лемешеве-певце, о Лемешеве-актере, о Лемешеве-партнере! Вспомните, как умно и тонко комментирует во время демонстрации сцен из «Украденного счастья» исполнение роли Миколы Задорожного Бучмой его постоянная партнерша Наталья Михайловна Ужвий!

Правда, порой бывает, что друзья-партнеры перед киноаппаратом начинают напоминать героя одного из устных рассказов Ираклия Андроникова. Однажды герой этого рассказа метко, образно и колюче заговорил в кругу товарищей о том, что его тревожит в драматургии и театре. У одной из собеседниц оказался слуховой аппарат, и она, увлеченная спором, поднесла его почти ко рту оратора. И тот, не спуская с микрофона завороженных глаз, вдруг завещал металлическим радиоголосом: «если говорить о советской драматургии на данном этапе, то...» Прошлым летом в Центральном Доме актера был вечер памяти замечательного режиссера К. Марджанова (Марджанишвили). Давно не приходилось бывать свидетелем такой сердечной, непринужденной, дружески-шутливой беседы участников вечера с аудиторией.

И вот спустя буквально несколько мгновений мы увидали их всех — и Верико Анджапаридзе, и Н. Светловидова, и Е. Гоголеву, и Г. Ярона — на экране, в картине «Котэ Марджанишвили» («Грузия-фильм»). И не узнали. Они все оказались вдруг словно на одно лицо, лицо человека, решившего поведать «городу и миру» о чем-то очень значительном и важном, и голоса их словно обронзовели, отлившись в одну

величественную (и знакомую-презнакомую!) радиоформу.

В чем же дело? Почему их всех вдруг поразил микроб казенной официальности? Каюсь, с этим вопросом я тогда не рискнул обратиться к потерпевшим. Но мне кажется, что причина здесь одна: опасение — как бы бытовой интонацией не принизить, не уронить героя киноповествования.

Не этим ли объясняется и такая тяга авторов всех названных лент к бесконечным общим планам зрительного зала? А ведь, право слово, для того чтоб вызывать наше уважение и любовь к актеру, к режиссеру, к театральному коллективу, не обязательно посвящать добрую треть фильма изображению зрителей, то яростно хохочущих, то горестных до слез, то что-то выкрикивающих, то вскакивающих в ажиотаже со своих мест, как это сделано, к примеру, в кинокартине «Наш театр». За увековеченными экраном «болельщиками», за спортивной хроникой театральной все равно не угнаться — да и стоит ли? И так ли уж необходимо в финале фильма о Лемешеве давать долгую панораму бешено аплодирующего зала Большого театра и эффектно снимать дождь букетов, низвергающийся из лож?

3. «ЛЮДА! ВОЙДИТЕ В РАМКУ!»

Представьте себе, что у входа в музей вас встречает категорическое объявление: «На экспозиции — только копии, подлинники — в хранилище, вход воспрещен».

Наверное, таких музеев не бывает. Но не так давно на экран был выпущен фильм, четко построенный по принципу: как можно больше копий, только муляжи! Этот фильм — «Театр, рожденный революцией» — посвящен истории Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького (БДТ) и поставлен режиссером А. Чигинским.

Надо ли объяснять, сколь сложно поставить картину по истории театра, существующего свыше сорока лет, как немного осталось в живых создателей и участников его первых спектаклей, как мало сохранилось фотографий, декораций?..

Как же быть? Как выйти из положения? Во всяком случае, не так, как это сделала Ленинградская студия научно-популярных фильмов.

В кино когда-то был испытанный способ, описанный еще тридцать пять лет назад И. Ильфом и Е. Петровым.

«Когда все уже кончилось (речь, правда, шла не о театре, а о трамвае.— *Б. М.*)... к воротам депо подкатил фордовский полугрузовичок с кинохроникерами.

— ...Да, да, мы несколько задержались... Впрочем, мы и так справимся. Коля! Давай свет. Вертящееся колесо! Крупно! Двигающиеся ноги толпы — крупно. Люда! Милочка! Пройдитесь... Теперь будем снимать строителя... Вот так, пооригинальней на фоне трамвая... Теперь вы говорите с первой пассажиркой трамвая... Люда! Войдите в рамку. Так. Дышите глубже: вы взволнованы».

Будем справедливы: создатели фильма, какой бы темп они ни развили, все равно не поспели бы к моменту «пуска» первого спектакля театра «Дон Карлос» Ф. Шиллера в 1919 году. Что же до остального...

Дело в том, что на студии решено было инсценировать, так сказать, разыграть в лицах историю БДТ.

И вот в павильоне современные актеры изображают участников премьеры «Дон Карлоса» перед современными же актерами, изображающими в свою очередь зрителей 1919 года. И, демонстративно грея у печки-«буржуйки» ноги в валенках, выглядывающих из-под придворных нарядов (валенок — крупно!), обмениваются перед выходом на сцену таким тонко стилизованным текстом:

— Мой друг, вы так волнуетесь в ожидании нового зрителя. Кровожадный герцог Альба, примите от королевы.

— Вобла! О вы щедры, мой друг. Благодарю.

И, хотя новые зрители, встречи с которыми так опасался кровожадный герцог Альба, изъясняются, в отличие от актеров, не белыми стихами, а грубой прозой подлинности, им от этого не прибавляется.

По тому же старому доброму правилу «Люда! Войдите в рамку!» снимаются в фильме сцены: концерт на фронте, спектакль в дни Отечественной войны. Смотришь эти аккуратно разыгранные эпизоды, стоившие столько сил режиссеру, оператору, художнику, актерам и, наверное, стольких денег киностудии, и вспоминаешь хранящиеся в музее театра фотографии и письмо командира авиаполка, полученные БДТ зимой 1958 года.

«Дорогие товарищи!

В августе 1942 года к нам в полк на Калининский фронт приезжала группа артистов БДТ. Пробыли они у нас только три дня, а помним мы их приезд, как видите, многие годы.

Посылаемый мной снимок сделан 15 августа 1942 года, после того как полк вернулся из боевого задания, прервавшего выступление артистов. Кое-кто, как видите на снимке, с повязками — следами боя».

Право же, одна такая фотография, одно такое письмо могут сказать о театре на фронте куда больше, чем серия самых эффектных теакиноинсценировок!

И точно так же создатели фильма «Котэ Марджанишвили» решили «восстановить» финал легендарного марджановского спектакля «Фуэнте Овехуна» Лопе

де Вега, поставленного в том же незабываемом 1919 году.

В эффектной, темпераментной, изящной пляске проносятся по экрану танцоры в испанских костюмах, обнаруживая и свою балетную выучку, и свое грузинское происхождение, хотя спектакль был осуществлен Марджановым, как известно, в Киеве и, как известно, исполнительница роли Лауренсии В. Юренева никак не могла освоить балетные па, в силу чего знаменитый М. Мордкин и поставил ей и ее партнерам бешеный, вихревой «мужицкий» танец испанских крестьян, опьяненных победой над ненавистным Командором.

И право же, куда ярче, чем этот балетный дивертисмент, могли бы осветить нам эту страницу истории театра фотографии и зарисовки тех лет да отрывок из воспоминаний одного из зрителей спектакля, прошедшего в только что освобожденном от петлюровцев Киеве сорок дней подряд. Отрывок из речи Всеволода Вишневского на гражданской панихиде по Марджанову 23 апреля 1933 года: «Я помню, мы пришли на этот спектакль вооруженными, потому что тогда без оружия по городу ходить было нельзя... Для нас, солдат, это было совершенно необычайное зрелище... и когда мы вышли из театра, мы знали, что этот спектакль нас обновил. Мы были грязны, он нас вымыл, мы были голодны, он нас накормил. И мы знали, что готовы драться и будем драться...»

Итак, существует ли все-таки путь для воссоздания истории театра? Даже два и, по-видимому, только два. Один — чисто художественный. По нему создатели этих фильмов явно не пошли, потому что нельзя же, к примеру, всерьез признать художественным à la шиллеровский диалог с воблой между герцогом и королевой.

Другой путь — документальный. Он, видимо, показался авторам фильмов недостаточно увлекательным. Между тем не так давно в Центральном Доме литераторов мне довелось побывать на вечере забытых лент кинохроники. И стало ясно, что даже самый короткий, мелькнувший буквально на мгновение кадр с М. Горьким, А. Луначарским, В. Маяковским обладает огромной впечатляющей силой.

Впрочем, документальность отнюдь не исключает художественного приема. Вспомним хотя бы, как в том же фильме «Котэ Марджанишвили» на давней выцветшей фотографии, где грузинские крестьяне смотрят в сарае любительский спектакль, поставленный юным Котэ, на короткий миг «волшебно» оживает зрительный зал. Или вспомним, как в «Искусстве большой правды» (режиссер И. Посельский), когда речь заходит о знаменитой встрече К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко в Славянском базаре, положившей начало Художественному театру, перед нами возникает старинная московская улица и две тени на тротуаре: одна длинная и другая короткая, одна в котелке, другая в цилиндре...

А представьте себе, что вышли бы два актера в костюмах и гримах основателей МХАТ и обменялись репликами вроде: «Друг мой, вы так волнуетесь...» и т. д.

Между тем в фильме о БДТ актеры Г. Мичурин и Г. Самойлов фактически призваны изображать не шиллеровских короля Филиппа и маркиза Позу, а знаменитых артистов Н. Монахова и Ю. Юрьева, игравших эти роли на премьере «Дон Карлоса». Они этого не делают — и слава богу, речь о другом: зачем самодеятельно инсценировать спектакли, если в момент создания картины был еще в живых участник первой премьеры В. Сафронов, который в фильме выступил в малоблагодарной роли экскурсовода по музею театра, но, увы, не сыграл ни одной из своих классических ролей? Зачем инсценировать, если можно честно восстановить — пусть в концертном исполнении, как это делали В. Качалов и О. Книппер-Чехова в «Мастерах МХАТ»,— ряд сцен из знаменитых постановок Большого драматического театра, в которых прославились и ныне здравствующие О. Казико, Е. Грановская, В. Полицеймако?

Если говорить по чести, то настоящую ценность представляют в этом фильме эпизоды из «Идиота» Ф. Достоевского с И. Смоктуновским в роли Мышкина да изобретательно и умно заснятая работа режиссера Г. Товстоногова над «Варварами» М. Горького. Когда-нибудь это будут интереснейшие документы по истории советской сцены. А пока ни «образа» театра, ни сложного течения истории БДТ — одного из старейших наших коллективов, где работали не только замечательные актеры, а и такие режиссеры, как А. Лаврентьев, К. Тверской, А. Дикий, Б. Бабочкин, А. Рашевская,—в фильме нет. Известно с давних пор, что нельзя изготовить рагу из зайца, не имея зайца. Невозможно, по-видимому, сделать документальный фильм без документов или воссоздать историю театра без истории театра.

●

Я перебрал в памяти все эти фильмы об отдельных актерах, режиссерах, театрах, не для того чтобы расставить им оценки по пятибалльной системе. В каждом из них, как уже говорилось, есть немало хорошего, увлекательного, есть и немало дурного. Но дело, право, не в отметках, а в том, удастся ли, наконец, кинематографу найти «ключ», отыскать секрет воспроизведения на экране игры театральных актеров? Или недаром рыдала в темном зале парижского кинотеатра «божественная Сара»?

К 60-летию Е. М. Голдовского

РАЗНОСТОРОННОСТЬ—

вот первое чувство, которое испытал, наверно, каждый, кто побывал на шестидесятилетнем юбилее Евсея Михайловича Голдовского в Центральном Доме кино.

Это ощущение родилось уже при взгляде на выставку его печатных работ, установленную в фойе. И так как не у всех присутствующих, наверно, хватило любопытства и терпения пересчитать все книги, статьи, то мы назовем эти цифры: 140 научных работ и 70 книг написано Е. Голдовским по вопросам кинотехники, электро- и светотехники.

И это не только научные труды, подводящие итоги, исследующие ту или иную проблему. Это часто творческий поиск, статьи и книги, написанные по горячим следам событий, пролагающие новые пути в нелегкой и увлекательной области кинотехники. Их названия сами говорят за себя: «Синхронизация в звуковом кино и телевидении», «Принципы широкоэкранного кинематографа», «Проблемы панорамного широкоэкранного кинематографа», «Новые системы кинематографа».

Но Голдовский не только ученый, не только журналист, а и изобретатель. С его именем тесно связано развитие отечественной кинотехники в области звукового кино и узкопленочной кинематографии. Он принимал и принимает самое горячее участие в усовершенствовании и широкоэкранного кинематографа, и трехпленочного панорамного, и широкоформатного для съемок и демонстрации фильмов на 70-мм пленке, и кругорамного кинематографа.

Голдовский также и педагог, наш старейший и опытнейший педагог, еще в 1924 году начавший руководить кинотехническим отделением Государственного техникума кинематографии, а ныне заведующий кафедрой кинотехники ВГИКа, выпустивший в свет такие учебные пособия, как «Введение в кинотехнику» и «Светотехника киносъемки».

И надо ли удивляться, что на сцене Центрального Дома кино сменяли один другого представители самых различных областей кинематографии. И не только кинематографии — одних приветственных телеграмм оказалось около двухсот и на них стояли не

только отечественные штемпеля. Так, например, Евсея Михайловича горячо поздравил с шестидесятилетием и пожелал дальнейших успехов Фред Орен — президент Международного союза технических кинематографических ассоциаций (Униатек), почетным членом бюро которого является Е. Голдовский.

ЗВОНОК ИЗ РЕДАКЦИИ

...а в клубах?

Почему так редко показывают на клубных экранах Большую кинопрограмму?

Мы позвонили в клубный сектор ВЦСПС, чтобы узнать об этом. Ведь как раз профсоюзные клубы имеют возможность показывать Большую кинопрограмму систематически. Известно, что в небольших городах, рабочих поселках зрителей хватает на один-два сеанса в день. В клубах и финансовый план меньше, чем в кинотеатрах, у них есть возможность принять зрителей на целый вечер — ведь они располагают гардеробом, буфетом.

Так почему же клубные работники так инертны в этом отношении? Об этом мы и спросили инструктора ВЦСПС А. Кожевникова.

Выслушал он нас внимательно. Но ответ его оказался неожиданным.

— Мы почти в каждом решении клубного сектора,— начал тов. Кожевников,— записываем, что наряду с платным показом надо как можно чаще показывать фильмы бесплатно. Нехорошо, когда при показе короткометражных картин дается наценка в десять копеек.

— Но разве зрители возражают против этого?

— Я был на заводе «Баррикады» в Волгограде. Там на летней площадке люди смотрят фильмы бесплатно. Собирается более тысячи человек.

— Ну и что? Одно не должно мешать другому.

— Профсоюзы имеют средства на культмассовые мероприятия,— настаивает на своем тов. Кожевников.— Мы их обязаны расходовать. Наряду со средствами на экскурсии, массовки у нас есть деньги и на бесплатный показ фильмов.

— И прекрасно. Но ведь этих средств на весь год не хватит. Да и зрители не настаивают на том, чтобы Большая кинопрограмма была непременно бесплатной!

— А вы спросите работников какого-нибудь большого клуба. В Таганроге, например.

Что же, мы послушались совета тов. Кожевникова и попросили междугороднюю соединить нас с любым большим Дворцом культуры Таганрога.

Трубку взяла А. Гаврилова — директор Дворца культуры завода «Красный котельщик».

Как жаль, что мы не могли подключить к нашей беседе тов. Кожевникова!

Оказалось, что во Дворце культуры таганрогского завода «Красный котельщик» Большая кинопрограмма показывается регулярно и не было ни одного случая претензий со стороны зрителей, хотя за показ короткометражек взимается плата — десять копеек. Более того, теперь Дворец культуры получает коллективные заявки от зрителей на Большую кинопрограмму.

После разговора с А. Гавриловой мы позвонили секретарю ВЦСПС по вопросам культуры Т. Николаевой. К сожалению, она еще ничего не слышала о Большой кинопрограмме. Но и ей мнение тов. Кожевникова показалось спорным. Она поддержала нашу мысль о том, что ВЦСПС должен добиться постоянного показа Большой кинопрограммы в клубах.

Она сказала:

— Хорошо, если бы редакция помогла нам разработать рекомендации для клубов. Дело это новое.

Тов. Николаева права. Большую кинопрограмму нельзя «спускать» приказом сверху. Практика свидетельствует, что лучше всего ее показывать в субботу и воскресенье на последних сеансах. Можно специально устраивать сеансы Большой кинопрограммы и утром и днем для тех, кто работает во второй смене, или для детей.

Лучше всего составлять Большую кинопрограмму не из двух, а из нескольких фильмов разных жанров. Наибольшим успехом пользуются такие программы:

I отделение:

«Новости дня»;

«Новости спорта» или «Наука и техника»;

научно-популярный или документальный фильм;

мультипликация, или «Фитиль», или комедийная короткометражка.

Всего шесть-семь частей.

Перерыв — пятнадцать-двадцать минут (во время перерыва в клубе можно организовать викторину, танцы, и т. д.)

II отделение:

большой художественный фильм.

В первом отделении может выступить пропагандист, учитель, режиссер местной самодеятельности с сообщением о фильмах программы, об их авторах.

Давно пора сделать показы Большой кинопрограммы повсеместными и регулярными.

●

Мы попросили также начальника планового отдела Главного управления кинофикации и проката Министерства культуры СССР Л. Каплана высказать свои соображения об экономическом эффекте Большой кинопрограммы.

Вот что ответил нам тов. Каплан:

В кинотеатрах с напряженным режимом работы (шесть-семь сеансов в день) Большую кинопрограмму можно практиковать с несомненным экономическим успехом ежедневно на последнем сеансе. В кинотеатрах с ограниченным режимом работы и в районных кинотеатрах, дающих два-три киносеанса в день, может быть поставлено и по два-три киносеанса Большой кинопрограммы в день. Как правило, сеансы Большой кинопрограммы могут проводиться без дополнительных расходов на содержание штата работников кинотеатра. При решении вопроса о количестве больших киносеансов следует учесть и отношение зрителей к этому мероприятию, так как в районных кинотеатрах и в кинотеатрах с ограниченным режимом работы, где средняя цена на билеты двадцать-тридцать копеек, проведение систематически киносеансов Большой кинопрограммы приведет к удорожанию стоимости билетов на тридцать-сорок процентов.

Таким образом и широкая практика показа Большой кинопрограммы и мнение начальника планового отдела Главного управления кинофикации и кинопроката Л. Каплана доказывают то, что такая форма демонстрирования фильмов имеет неизменные экономические выгоды, помогает выполнять финансовый план, как в кинотеатрах, так и в клубах. Дело, как говорится, за работниками проката и профсоюзных клубов. Необходима их инициатива, заинтересованность.

В редакцию журнала „Искусство кино"

Уважаемый товарищ редактор!

Приходилось ли Вам когда-нибудь доказывать, что Вы не верблюд?

Если хоть раз, хоть на пять минут Вы окажетесь в положении человека, на которого набрасывают шкуру верблюда, а затем начинают колотить по ней чем попало, Вы поймете того, кто уже много лет, без всякой вины с его стороны, поставлен в такое положение.

То выйдет книжка, где черным по белому написано: ты верблюд.

То молодые киноведы в один голос заявляют о тебе: это тот самый, который верблюд.

То режиссер картины, о которой ты сделаешь критические замечания, вдруг обращается к аудитории: «Не верьте ему! Разве вы не знаете, что это верблюд?»

И так далее, и так далее... и конца этому не видно...

Я не шучу. Какие уж там шутки!

Я говорю о себе. Не было этого, дорогие товарищи! Я никогда не ругал фильм «Чапаев». Не было ничего подобного!

Легенда о том, что я ругал «Чапаева» — нехорошая легенда. И придумана она была в нехороших целях. А между тем в одной не так давно вышедшей книжке беззастенчиво напечатано, будто Херсонский «крепко разделал «Чапаева»... И вот уже молодые киноведы это беззаботно повторяют. И режиссера такого я не выдумал, он действительно обратился с трибуны к широкой аудитории зрителей со словами: «Не верьте Херсонскому, он ругал «Чапаева».

А что было на самом деле? Судите сами.

Вот дословно текст моей рецензии о «Чапаеве», в том виде, как она была напечатана в газете «Известия» 10 ноября 1934 года:

> «Авторы сценария и режиссеры Г. и С. Васильевы поставили перед собой большую задачу: раскрыть характер героя красного партизанского движения и одного из первых командиров Красной Армии — полулегендарного Чапаева. Задача выполнена с большой исторической и психологической правдивостью. Фильм в основном сделан по повести комиссара Чапаевской дивизии Д. Фурманова. Образ Чапаева в картине вышел живым, близким и понятным. В замечательном исполнении актера Бабочкина — это страстный, волевой, вышедший из низов талантливый полководец, еще полуграмотный, но с каждым днем внутренне растущий. Вначале бешено самолюбивый и часто анархичный, он крепнет, учится и ведет за собой беззаветно преданных ему бойцов, потому что в конечном счете воплощает одну классовую идею, одну страсть, одну цель: победить в бою. Победить во что бы то ни стало в бою со старым миром.
>
> Авторы фильма чуть ли не впервые в советском кино нашли оптимистический тон в изображении гражданской войны. Даже в самые трудные минуты у наших бойцов прорываются нотки юмора, веселья, непосредственной жизнерадостности. Так и было в действительности. Очень хорошо исполнена роль ординарца Петьки, представителя рядовой массы, артистом Кмитом.
>
> И враг в лице отборного Каппелевского офицерского полка и умного полковника, превосходно сыгранного покойным И. Н. Певцовым, показан сильным. Но это сила отчаяния в последней схватке перед гибелью. Сила, уступающая Чапаеву и чапаевцам исторически. Все еще цепкая, но уже сломленная сила уходящего класса. Правдивость, идейная зрелость и взволнованность этого фильма о Чапаеве заставляют особенно сожалеть, что в фильме очень неуверенно, неполно и поверхностно показан Д. Фурманов — представитель партии, воспитавшей Чапаевых, — политический и моральный руководитель, требовательный к себе и другим, один из первых советских писателей».

Никакой другой рецензии о «Чапаеве» я не писал.

В итоге кропотливого изучения всех обстоятельств по поручению московской секции драматургов Союза писателей СССР Р. Н. Юренев в 1959 году в своем заключении, между прочим, отмечал: «Редакция «Известий» предоставила Херсонскому для оценки «Чапаева» всего 60 строк. Такой объем был в те времена обычным. Исключения для «Чапаева» не сделали, так как руководством кино тех лет (Б. З.Шумяцкий) фильм был встречен более чем прохладно...»

Есть живые свидетели, работники редакции «Известий» тех лет. Они могут подтвердить, что я резко протестовал против голодной нормы для этого выдающегося фильма (мне ответили: «ну, ты, как обычно, увлекаешься») и против сокращений, сделанных в тексте без того лаконичной рецензии.

У меня хранится понемногу истлевающий второй экземпляр подлинника, отпечатанного на машинке в «Известиях». А в день опубликования рецензии я пришел утром в редакцию и высказал свое глубокое сожаление, что рецензия урезана и стала подсушенной, стала холоднее, чем я ее писал.

В 1959 году бюро московской секции драматургов Союза писателей тщательно на трех заседаниях разобралось во всей этой истории и вынесло следующее протокольное решение:

«Член Союза писателей критик Херсонский Х. Н. обратился в бюро секции драматургов в связи с тем, что в литературных и кинематографических кругах до сей поры существует неверное мнение, что якобы Херсонский Х. Н. в прошлом повинен в критическом «разносе» кинофильма «Чапаев», являющегося гордостью советского искусства (рецензия, опубликованная в газете «Известия» от 10 ноября 1934 года).

Бюро секции поручило члену Союза писателей критику Юреневу Р. Н. ознакомиться со всеми материалами по данному вопросу и внести необходимую ясность. Заслушав развернутое письменное заключение т. Юренева Р. Н. и объяснения т. Херсонского Х. Н. , бюро секции драматургов единогласно постановило:

1. Считать установленным, что в рецензии т. Херсонского Х. Н. содержались критические замечания, касавшиеся исполнения роли Фурманова и сценарной разработки этого образа. Это личное мнение, высказанное автором статьи, не дает никаких оснований считать рецензию «разносной». В статье была дана верная оценка фильма в целом и образа главного героя в частности.

2. Отметить, что т. Херсонский Х. Н. в течение многих лет плодотворно работает в кинематографии как драматург и критик. Он является одним из литераторов, активно создававших советскую кинокритику».

Историки могут всесторонне изучить, как и кем в условиях тех лет проводилось удушение не только советского кинопроизводства до нескольких картин в год, но и сведение на нет советской кинокритики к единодержавной директиве. И то и другое горько памятно моему поколению.

Мне выпало на долю перед тем, с начала двадцатых годов, много и систематически писать о кино в «Правде», «Известиях» и других газетах и журналах. С советской кинематографией я связан с первых дней ее существования. Это целая жизнь. Если кто-нибудь возьмет на себя труд проследить идейные позиции, которые я последовательно защищал и пропагандировал, тому особенно ясно станет, насколько несправедливо было мне приписывать, будто я могу выступать против одного из лучших достижений советского реалистического партийного искусства, насколько это для меня чудовищно противоестественно. Тем не менее такая легенда появилась, и Вы легко можете себе представить, как она в 1934 году и в последующие годы ломала и корежила мою судьбу, мою работу критика, литератора. Так неужели же эту ничем не заслуженную «верблюжью шкуру» мне суждено таскать за собой вечно?

Я прошу Вас опубликовать это письмо с единственной целью: чтобы я мог пользоваться правом каждого человека — отвечать только за свои собственные мысли, дела и ошибки, а не быть верблюдом или козлом отпущения.

Полное восстановление нынче гуманных ленинских норм жизни говорит о том, что ничего подобного не должно повториться. А, в частности, наш первый съезд и создание мощного творческого Союза кинoработников непременно должны помочь каждому не только «молодому», но и каждому «ветерану» нормально работать для общего дела — развития вдохновенного ленинского киноискусства,— работать и з о в с е х с и л д у ш и, убрав с пути всяческие призраки.

Хрисанф ХЕРСОНСКИЙ

Илья КОПАЛИН

Пятый Лейпцигский

Площади Лейпцига, его улицы, крупнейший в городе кинотеатр «Капитоль» украшены флагами сорока восьми стран. Среди них мы замечаем и те, что отсутствовали на фестивале 1961 года: США, Англии, Италии, Цейлона, Индонезии. Многие из капиталистических стран не признают Германскую Демократическую Республику как существующее суверенное государство, не имеют с ней дипломатических отношений и потому до 1962 года игнорировали фестиваль в Лейпциге. Но что поделаешь — веление времени! И вот флаги над демократическим Лейпцигом потеснились, чтобы принять в свои ряды тех, кто вчера еще сердито, но, видимо, с завистью поглядывал в сторону этого города, ставшего уже традиционным и поистине мировым центром смотра достижений искусства документального фильма.

У входа в «Капитоль» толпы людей. «Нет ли лишнего билетика?!» Зрительный зал «Капитоля» на 1700 мест переполнен. Особенно много и в зале и у входа молодежи — ведь Лейпциг крупнейший университетский центр ГДР. Этот интерес публики к фестивалю, к документальным фильмам поразителен! Организаторы фестиваля вынуждены были кроме ежедневных четырех сеансов наладить повторные показы программ фестиваля в другом кинотеатре — «Казино», чтобы удовлетворить интерес публики. Только в «Капитоле» за время фестиваля побывало свыше 59 тысяч зрителей!

Регламент фестиваля прост: каждая страна имеет право в течение часа показать свои короткометражные фильмы и, кроме того, имеет право показать один полнометражный фильм независимо от продолжительности показа. За время фестиваля жюри просмотрело 95 фильмов, из них 16 полнометражных.

Жюри фестиваля многонационально, представительно и, на наш взгляд, довольно авторитетно. В его составе: режиссер студии ДЕФА Карл Гасс — председатель жюри, члены жюри от ГДР: Герман Херлингауз и Гюнтер Нерлих — критики-искусствоведы, известный документалист — режиссер Теодор Кристиансен (Дания), режиссер и художник Ион Попеску-Гопо (Румыния), оператор Петер Пробин (Англия), режиссер Раймонд Фогель (Франция), режиссер, критик, продюсер Валли Эддин Сами (ОАР), режиссер-искусствовед Тадеуш Макарчинский (Польша), режиссеры Абрагам Залцман (Колумбия), Иржи Струшка (Чехословакия), Петер Вокор (Венгрия), Кортазар Октавио (Куба) и автор этих строк. Следует отметить весьма творческую и дружественную атмосферу, царившую в работе жюри, несмотря на такой его многонациональный состав. За все время работы не было каких-либо острых расхождений в оценке того или иного произведения, и вся работа проходила в духе дружбы и взаимопонимания.

Какова же главная особенность прошедшего Лейпцигского фестиваля 1962 года? Что его отличает от предыдущих фестивалей кроме увеличения количества стран-участниц?

Прежде всего прогрессивный характер представленных фильмов, отсутствие формалистических или антигуманистических картин. Большинство фильмов — это яркие произведения, проникнутые идеями любви к человеку, раскрывающие тему труда, борьбы человека за свое право на свободу и счастье. Вторая черта — это антифашистская направленность фильмов, представленных делегациями США, Италии, ФРГ, свидетельствующая о прогрессивных настроениях передовой части интеллигенции этих стран.

И третья особенность — участие значительного количества молодых государств Африки и Азии, серьезный творческий успех молодой кинематографии революционной Кубы. Большой приз фестиваля за фильм «История одного балета» получили именно кубинцы!

Итак, о наиболее интересных фильмах. США представили два полнометражных фильма «Черная лисица» и «Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности» и короткометражный «Воскресенье».

«Черная лисица» — рассказ о гитлеризме, о том, что он принес человечеству. Режиссер Джон Крозн широко использует летописную историческую хронику, а также рисунки к сказке «Волк и лисица». Комментатором в этом фильме выступает известная актриса Марлен Дитрих. Об антифашистском характере этого фильма, зовущего к бдительности, разоблачающего мерзости фашизма, свидетельствует хотя бы тот факт, что за участие в этом фильме Марлен Дитрих подверглась дискриминации во время своего посещения Западной Германии.

Фильм «Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности» (режиссер Роберт Коон) смело вскрывает реакционный характер и методы действия этой пресловутой организации, преследующей известных актеров, писателей, общественных деятелей. По заявлению режиссера, он снял этот фильм на свои деньги и впервые показал в Лейпциге. Он заявил, что, если этот фильм не будет разрешен к показу на американских экранах, он будет показывать его на улице.

Короткометражный фильм «Воскресенье» — репортаж, снятый в течение четырех часов. Он весь построен на синхронном материале и рассказывает о зверской расправе американской полиции с молодежью, которая протестует против запрещения правительством петь, танцевать, играть на музыкальных инструментах в одном из нью-йоркских парков.

Этот фильм смотрится с огромным вниманием благодаря правдивости и непосредственности репортажных съемок. Синхронно записанные крики толпы и отдельные голоса, крупные планы лиц, массовые сцены. Великолепный образец репортажа!

Очень сильный антифашистский фильм под названием «К оружию, мы—фашисты!» (режиссера Лино дель Фра) был представлен итальянцами. Этот фильм, идущий более двух часов, подробно рассказывает о зарождении фашизма в Италии, о приходе к власти Муссолини, раскрывает трагедию итальянского народа в период фашизма и второй мировой войны и, используя многочисленные исторические кинодокументы, рисует сложную международную обстановку в разных странах. Фильм публицистически острый, смелый, безусловно прогрессивный, хотя и не без серьезных недостатков. Жюри отметило фильм специальной премией фестиваля.

Не менее интересен короткометражный цветной фильм «Большая премьера» того же режиссера. Это фильм уже о сегодняшней Италии.

Он очень прост по конструкции, локален по сюжету, но удивительно силен по своему обличительному звучанию. Хмурое, холодное, серое утро. Аппарат панорамирует по мрачным, облезлым стенам домов. Вдоль стены длинная очередь плохо одетых, продрогших от холода людей. Что это за очередь? Безработные на бирже труда? Нет. Диктор поясняет, что эти бедняки стоят всю ночь в очереди у билетной кассы театра, чтобы достать билеты для богатых на большую премьеру. Сгорбленные фигуры, впалые щеки, посиневшие от холода лица. И сразу, резким контрастом — съезд аристократов на большую премьеру. Словно по движущемуся конвейеру шикарные машины одна за другой подъезжают к подъезду театра и словно манекены, демонстрирующие туалеты, выходят из них те, для кого дрогли всю ночь бедняки у билетной кассы. Режиссер ограничил место действия двумя объектами — подъезд и фойе театра. У подъезда камера как бы стоит на одном месте, только панорамируя: общий план — машина, крупно—шикарные туфли различных фасонов осторожно ступают на мостовую, панорама — самодовольные лица выходящих из машин. Затем фойе. Это выставка туалетов, сверкающих украшений, откормленных лиц. Только лица, только туалеты, только украшения! Для буржуа премьера — это повод показать себя. И они показывают: улыбаясь прямо в объектив камеры, они кокетничают, они демонстрируют свое самодовольство. Режиссер точен в социальной характеристике и отборе лиц. И над всей этой пестрой толпой буржуа — огромное полотнище национального флага Италии. Но вот звонок. Пустеет фойе, гаснет свет, служащие театра небрежно сдергивают полотнище национального флага и, волоча его по полу опустевшего темного фойе, уносят за кулисы. Так кончается этот острый по социальной направленности и интересный по решению фильм режиссера Лино дель Фра, получивший на фестивале приз телевидения ГДР.

Антифашистский фильм режиссера Пола Рота «Жизнь Адольфа Гитлера», созданный в ФРГ, хорошо знаком кинематографистам по просмотрам в Москве. Он также был показан на фестивале.

Бельгийцы привезли на фестиваль большой репортажный фильм «Мы боремся за наши права» о всеобщей забастовке в Бельгии.

Японцы показали картину «Большая стачка шахтеров в Миики». Фильм отмечен премией ЦК профсоюзов ГДР. Поляки — работу Ежи Боссака «Сентябрь» о нападении фашистской Германии на Польшу в сентябре 1939 года. В своем фильме «Октябрь в Париже» французы рассказали о тех событиях, которые проходили во Франции во время подготовки и проведения референдума. Этот фильм получил премию немецкого Совета Мира.

Из наиболее интересных фильмов социалистических стран следует отметить кубинские — «История одного балета», «Я буду учителем» и «Первый социалистический май»; чехословацкий мультипликационный фильм «Аларм» («Тревога»), в острой сатирической форме высмеивающий атомных маньяков; польский фильм «Первые шаги» и фильм ГДР «Через год». Два последних фильма правдиво и убедительно рассказывают о детях благодаря применению синхронных записей и съемкам скрытой камерой.

Я смотрел эти фильмы и думал: почему же мы так неохотно, так робко используем эти возможности документального кино? Почему во всех наших фильмах за героев говорит диктор, а вместо реальных документальных звуков звучит с экрана музыка, да еще часто не выражающая ни мысли автора, ни настроения, а просто как иллюстрация?

Очень удачен болгарский фильм «Рельсы в небо» — о рабочих, исправляющих канатную дорогу высоко в горах. Здесь великолепна работа оператора и умело использован звук. Этот фильм получил премию фестиваля за операторскую работу (оператор Б. Бунчев).

Интересен широкоэкранный цветной фильм о работе металлургов «Боги огня» (Бельгия), получивший премию за звуковое оформление. Отмечены премией немецких критиков китайский фильм «Вниз по реке» об отважных сплавщиках леса, венгерский антирелигиозный фильм «Священный колодец». Югославский фильм «В наших руках» получил диплом обществ дружбы ГДР с зарубежными странами.

Несколько слов о советской кинематографии на Лейпцигском фестивале.

Она была представлена фильмами Центральной студии документальных фильмов — «Рассказ об одной ночи» и «Большое сердце», Ленинградской студии — «Георгий Седов», Средневолжской—«Сырые запахи реки», Украинской — «Сын солдата», Ташкентской—«Голодная степь» и фильмом Вильнюсской студии — «Не огорчайся, Виргинис!».

Такая масштабность нашего кинематографа и его многонациональность особенно подчеркивались в прессе и в журналистских кругах фестиваля.

Учитывая многонациональный характер нашей программы, Оргкомитет фестиваля предоставил нам два часа для показа короткометражных фильмов и один сеанс для внеконкурсного показа фильма «Звездные братья».

Прежде чем сообщить о премиях и призах фестиваля, хочется рассказать о показе фильма «Звездные братья», который превратился в большое и волнующее событие фестиваля.

Сразу после окончания фильма, когда еще не умолкли шумные аплодисменты, на сцену поднялся директор фестиваля Вольфганг Кернике и огласил приветственную телеграмму в адрес участников Лейпцигского фестиваля от советских космонавтов Гагарина, Титова, Николаева и Поповича. В этой телеграмме советские космонавты желали успеха участникам фестиваля и выразили надежду, что их кинокамеры послужат делу мира и дружбы между народами. Громом аплодисментов ответил зал на это приветст-

«Воскресенье»

вие. Советским космонавтам, впервые в истории произведшим киносъемку земли из космоса, было присвоено звание почетных членов старейшего в Германии университета имени Карла Маркса. Режиссер фильма Д. Боголепов награжден медалью университета.

Как же распределились премии на фестивале?

Большой приз фестиваля — «Золотой голубь» — был присужден, как я уже упоминал, кубинскому фильму «История одного балета» (режиссер Хосе Массип, оператор Хорхе Хайду). В этом фильме блестящая операторская работа, сочетающаяся с искусным, я бы сказал, виртуозным монтажом, и великолепная цветопередача. В фильме хорошо выявлена идея — искусство новой Кубы широко использует народные традиции. Пожалуй, ни один фильм фестиваля не награждался такой овацией, как этот фильм молодой кубинской кинематографии.

Четыре главных премии фестиваля «Серебряный голубь» присуждены фильмам: «Жизнь Адольфа Гитлера» (ФРГ), мультфильму «Аларм» (Чехословакия), цветному фильму «Польская сюита» (Польша), а также за национальную кинопрограмму ГДР. В этой программе были удачно представлены фильмы различных жанров. Особенно тепло были приняты работы молодых документалистов ГДР «Через год» и «Строители домен». Советский фильм «Сырые запахи реки» (режиссер А. Косачев) удостоен специальной премии фестиваля — диплома и медали — «за поэтический и правдивый рассказ о жизни советских людей, что является свидетельством новых тенденций в развитии советского документального кино», как записано в решении жюри фестиваля.

Второй советский фильм, получивший премию,— «Сын солдата» (сценарий Виктора Некрасова, режиссер Р. Нахманович). Жюри мотивировало свое решение так: «За идею и сценарий фильма, в котором ярко раскрывается преемственность молодого поколения советских людей в защите своей родины и в защите мира».

Как видно из решения жюри, в обоих советских фильмах привлекли внимание оригинальность творческого решения, поиски новых, не стандартных форм, к сожалению все еще характерных для многих наших документальных фильмов.

Датский фильм «Оскар» и польский фильм «Первые шаги» поделили премию за режиссуру. Что касается тепло принятых публикой двух советских фильмов «Большое сердце» и «Георгий Седов», то первый из них подвергся в жюри острой критике за излишнюю сентиментальность и за беспомощную «игру актеров» (как известно, в фильме действуют два мальчика, все сцены с которыми инсценированы) и слабость режиссерской работы с детьми. Фильм «Георгий Седов» критиковался за эклектичность режиссерского решения, за «живые картины», поставленные режиссером.

Кроме того, Всемирный Совет Мира присудил премию «Серебряный голубь» кубинскому фильму «Я буду учителем». Что же касается фильмов, удостоенных премий различных организаций ГДР,—о них было сказано выше.

Какие же выводы творческого порядка напрашиваются в результате просмотра почти ста фильмов разных стран, различных мастеров и направлений? Что можно и полезно позаимствовать нам, советским документалистам? Конечно, не теряя при этом того, что отличает наше искусство как искусство социалистического реализма.

Прежде всего нужно учиться творческому использованию документальных звуков, обогащению наших фильмов синхронными съемками, подлинно творческому использованию музыки в фильмах. И, конечно, нам надо решительно пересмотреть наше отношение к текстам фильмов, беспощадно изгонять из них лишнюю болтливость, многословие, иллюстративность и информационность. Лучшие фильмы фестиваля, как правило, без дикторского текста (или с минимальным его количеством); в них говорят сами герои — живые люди — на фоне документальных звуков (природа, улица, класс и т. д.). Музыка же используется только там, где нужно поставить акцент, подчеркнуть значение того или иного факта, придать эмоциональную окраску тому или иному эпизоду.

Многие просмотренные фильмы покорили непосредственностью поведения людей, достоверностью всей обстановки. Как правило, это достигается умелой, продуманной организацией съемки или съемкой скрытой камерой, где нет инсценировки и нет людей, деревенеющих перед объективом камеры. К сожалению, скрытую камеру мы почти не применяем в своей работе.

Великолепный кино- и звукорепортаж в фильмах «Воскресенье», «Октябрь в Париже», «Мы боремся за наши права» и других еще раз напомнил, как велико значение метода кинорепортажа в документальном кинематографе и как заметно снижение искусства репортажа у нас.

Настойчивые поиски оригинальных решений, интересная форма, творческое использование всех компонентов фильма — вот что отличает лучшие работы, представленные на фестивале, хотя часто само содержание фильма (как, например «Оскар» — Дания, или «Фоо побеждает автомат» — Англия) гораздо беднее, менее значительно, чем в любом нашем советском фильме.

О значении документального кино в жизни современного общества, о его воспитательной роли много говорилось на свободном форуме, который продол-

жался три дня и собрал большое количество участников фестиваля, студенческой молодежи, журналистов, деятелей искусства и литературы.

Основой дискуссии на форуме послужили два доклада: мой доклад «Воспитательная роль документального фильма» и доклад польского режиссера Е. Боссака «Правдивость документальных фильмов».

В дискуссии поднимались разнообразные вопросы, волнующие кинодокументалистов различных стран. Говорилось о большом внимании к документальной кинематографии, о разнообразии жанров, средств и приемов, о возможностях съемки скрытой камерой, о правдивости и достоверности показа человека в документальном кино.

В ходе дискуссии одно из положений доклада Боссака вызвало бурную реакцию. В нем утверждалось, что в документальном кино невозможно раскрыть характер человека, дать его подлинный образ и что вообще человек недоступен для документального кинематографа. С убедительной критикой этого положения выступили Айвор Монтегю (Англия), Теодор Кристиансен (Дания), советский режиссер Дмитрий Боголепов и другие.

Форум явился большой школой и полезным обменом опытом участников фестиваля.

Хорошей установившейся традицией фестиваля стал так называемый ретроспективный показ фильмов виднейших мастеров документального кино. В прошлом году это был показ работ советского режиссера Дзиги Вертова, в этом году — режиссера Альберто Кавальканти. Этот показ, проходивший в кинотеатре «Казино», привлек большое внимание участников фестиваля и публики. Немецкие киноведы и критики подготовили в связи с показом фильмов А. Кавальканти прекрасно изданную книгу об этом большом режиссере, так же как в предыдущем году они издали книгу избранных статей о Дзиге Вертове.

●

Фестиваль, блестяще организованный немецкими друзьями, продолжался десять дней.

В Берлине нам посчастливилось получить еще одно подтверждение силы и великого значения искусства документального кинематографа. В уютном зале студии ДЕФА известные немецкие режиссеры-документалисты Аннели и Андре Торндайки показали нам две серии своего нового фильма «Русское чудо». Над этим фильмом они трудились больше трех лет. Как зачарованные, в течение трех часов сидели мы в притихшем зале. А на экране была наша Родина, была царская Россия, была Россия Великого Октября, был великий Советский Союз, был народ, борьба, поражения, страдания, героизм, победы, величие дел, шаги к коммунизму. Это была наша Родина, увиденная зоркими глазами друзей, страстными публицистами, большими художниками. Об этом фильме будет еще много рецензий, споров и дискуссий. Для нас это был завершающий аккорд фестиваля — мощный, торжествующий, зовущий к борьбе и к победам!

Масайоси ИВАБУЧИ

Работы молодых

Письмо из Токио

Три фильма, созданные представителями младшего поколения японских кинематографистов, вышли в прошлом году на международный экран: они были показаны на кинофестивале в Карловых Варах. В связи с этим я хотел бы вкратце рассказать о творчестве молодых кинематографистов Японии.

Фильм Масаки Кобаяси «Наследство» (представлявший Японию в прошлом году в Карловых Варах) на первый взгляд можно определить как отлично снятую коммерческую картину. Почти все персонажи его — люди жадные, эгоистичные. Когда становится известно, что старик миллионер смертельно болен, все, кто его окружают,—красавица жена, управляющий, адвокат, какие-то дальние родственники,— все пытаются овладеть его огромным состоянием. Они пускаются на всяческие хитрости и уловки, лишь бы избавиться от соперников.

Молоденькая девушка убивает законную наследницу, чтобы получить наследство и добиться любви молодого клерка, служащего у миллионера. Она пытается выдать себя за ту, которую убила, чтобы овладеть наследством, но в последний момент полиция разоблачает ее. Неудача постигает и других претендентов на наследство — жену миллионера, его сына, за которым упрочилась слава отпетого хулигана, адвоката, мечтающего основать на свою долю наследства благотворительное заведение. Всех их перехитрила молоденькая секретарша, любовница старика, помогавшая миллионеру во всех его делах, связан-

«Купол, где пылают печи»

ных с наследством, испытавшая на себе много унижений со стороны хозяина.

Фильм изобличает эгоизм, лицемерие, жажду наживы людей буржуазного общества. Режиссер не скрывает своего отношения к изображаемой действительности. Эти люди, тщетно пытающиеся разбогатеть, не только страшны — они смешны.

Недавно мне довелось увидеть ранний фильм Кобаяси «За толстой стеной» (1953), в котором рассказывается о японских военных преступниках—офицерах, заставлявших солдат совершать жестокие и бессмысленные убийства. Фильм был создан в период, когда страна находилась на оккупационном режиме. Сцены в тюрьме сняты в документальной манере. Одно за другим разоблачаются преступления офицеров. Один из заключенных солдат, узнав о том, что его бывший командир жестоко обошелся с его матерью и сестрой, хочет отомстить обидчику. Заключенный совершает неудачную попытку побега. Спустя некоторое время приходит весть о смерти матери. Товарищи по заточению просят тюремного надзирателя отпустить несчастного на похороны. Они готовы поручиться за него перед начальством. Заключенного на несколько дней отпускают на волю. Вернувшись в родное село, он пытается отомстить своему бывшему начальнику, но потом решает, что лучшим наказанием для того будут угрызения совести. Так и не убив своего врага, бывший солдат возвращается в тюрьму. Это самый волнующий эпизод фильма.

Сильное впечатление производит и другая сцена, в которой солдаты, томящиеся в тюрьме, выступают против офицеров — подлинных военных преступников.

Фильм был сделан Кобаяси без малейшей сентиментальности, в реалистической манере, которой и впоследствии отличались его фильмы. Знаменитая трилогия Кобаяси «Условия человеческой жизни» получила единодушную высокую оценку в Японии и была отмечена в Европе *.

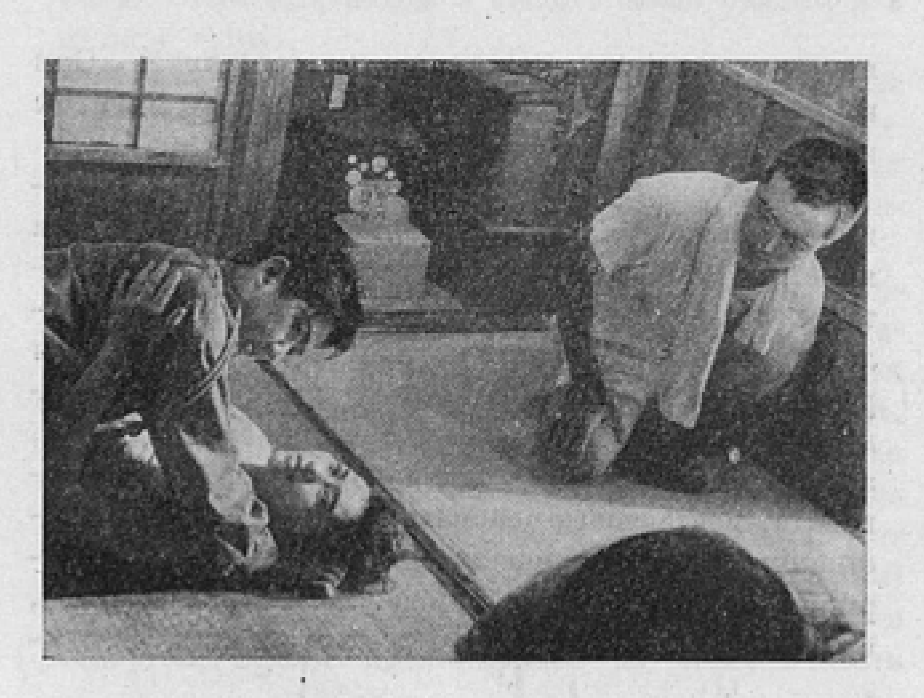
Мне хотелось бы также представить читателям дебютанта, доказавшего уже свою несомненную талантливость. Имя Хироси Тесигавара стало известным еще в то время, когда он работал в качестве ассистента у Фумио Камэи — популярного режиссера-документалиста. Тесигавара участвовал в съемках фильмов Камэи «Сунагава», «Жить — хорошо» и других. Его самостоятельной работой был документальный фильм «Хокусай» — о всемирно известном художнике.

К созданию своего первого художественного фильма он приступил в 1961 году. Название его — «Леденцы и мальчишка». Это фильм экспериментальный. Сам режиссер определяет его как документальную фантазию — жанр, никогда прежде не встречавшийся в японском кино.

В основе фильма — дело об убийствах, совершенных на пустынном болоте неподалеку от разоренного горняцкого поселка. Однако в основе своей это вовсе не детектив, а социальная драма. Действие фильма происходит в период, когда угольная промышленность Японии переживала тяжелый кризис и многие горняки были выброшены на улицу. Это привело к забастовкам и даже к кровопролитию.

Герой фильма «Леденцы и мальчишка» — бедный горняк, сбежавший из шахты. Какой-то неизвестный заманивает его в западню и без всякой причины убивает. Затем убийца уничтожает свидетельницу

Режиссер Хироси Тесигавара репетирует сцену из фильма «Леденцы и мальчишка»



* См. Акира Ивасаки, Год японского кино, «Искусство кино», 1960, № 4; Акира Ивасаки, Современное японское кино, М., «Искусство», 1962, стр. 329—340.— *Ред.*

преступления — торговку, продававшую дешевые сладости. Призраки убитых взывают ко всем проходящим мимо, но живые не слышат их. Единственный уцелевший свидетель — маленький сынишка убитого шахтера —убегает, украв леденцы. Не остается никого, кто мог бы раскрыть тайну этих зверских убийств. Эпизод с призраками фантастичен, но в нем воплощена основная мысль постановщика: трудно, даже невозможно добиться правды в тех социальных условиях, которые воссозданы в фильме.

Значительного успеха достиг молодой режиссер Кириро Ураяма — его первый фильм «Купол, где пылают печи» был представлен в прошлом году на Каннском фестивале. До этого Ураяма работал ассистентом режиссера на студии «Никкацу». На основе романа писательницы Шийо Хайяфуне — романа о повседневной жизни рабочих-металлургов — он создал сценарий (совместно с Сохэйем Имамура — режиссером фильмов «Второй брат» и «Свиньи и броненосцы», входящих в число лучших японских кинокартин последних лет).

Один из героев фильма «Купол, где пылают печи» старик-рабочий Татсугоро — старый металлург, не желающий вступать в профсоюз. Его незаконно увольняют с работы, но он не верит в силу профсоюза и не обращается к нему за помощью. Несмотря на это, многие молодые рабочие пытаются помочь старику. Дочь Татсугоро Юн — девушка, мечтающая учиться в школе, возражает против консервативных взглядов отца. Она чувствует поддержку своего учителя и многочисленных друзей.

Ей, однако, приходится испытать тяжелое потрясение, когда однажды после ссоры с отцом она попадает в руки хулиганов. Ее спасает живущий по соседству молодой рабочий.

В конце концов Татсугоро с помощью молодых рабочих устраивается на новую фабрику. Лишь теперь он оценивает значение единства трудящихся.

Этот фильм несколько слабее картин, поставленных прогрессивными режиссерами старшего поколения. Но все же искренность и убедительность картины Ураямы привлекли к ней симпатии простых людей Японии.

В фильме есть очень важная сюжетная линия, рассказывающая о дружбе между молодыми японцами и корейцами. И хотя некоторые сцены картины сентиментальны, в целом это правдивый и честный фильм о жизни японских рабочих, об их человечности и единстве.

Заслуживает внимания фильм Нагисы Осимы «Восстание христиан» (киностудия «Тойэй»). Все предыдущие фильмы Осимы вызывали бурную реакцию японской кинокритики, хотя в коммерческом отношении большинство их не имело успеха. Одни критики безудержно расхваливали, другие чрезмерно поносили фильмы Осимы *. Политическая позиция этого режиссера весьма неопределенна, даже когда его фильмы посвящены революционному движению. Это приводит зрителя в законное недоумение. Его картина «Ночь и туман в Японии» так и была названа «дискуссионным» фильмом. В произведениях, последовавших за «Ночью и туманом в Японии», эта противоречивость позиции Осимы стала еще более заметной. (Тем не менее я убежден, что подлинные возможности Осимы еще не выявлены и трудно сейчас предсказать, как может развиваться в будущем его творчество.)

Последний фильм Осимы «Восстание христиан» основан на исторических событиях — восстании христиан-японцев в 1637 году против тяжкого гнета правительства Токугава. Однако Осима не придерживался исторической достоверности. Он показывает в своем фильме жизнь крестьян-бедняков, изнемогавших под гнетом самураев.

За неуплату налогов чиновники уводят жену молодого крестьянина. Крестьяне пытаются сопротивляться приказам правителя. Вожаком они избирают юношу Сиро. Но ему не хочется ввязываться в это столь безнадежное дело. Он отговаривает односельчан от бунта. Поэтому многие считают его отступником.

Неожиданно в деревне появляется честолюбивый странствующий самурай, который берется повести христиан в атаку на крепость, где засел правитель. Сначала крестьянам удается одержать победу, но вскоре войска правителя наголову разбивают восставших. В стане крестьян возникают раздоры. Все более очевидным становится анархистский характер действий самурая.

В «Восстании христиан» есть эпизод, стоящий особняком от основной линии сюжета. Это рассказ о художнике, который посвятил себя исключительно искусству. Он, не задумываясь, предает христиан, думая лишь о том, чтобы овладеть новыми приемами живописи, весть о которых пришла в то время в Японию из Европы. Художник «беспристрастен»: он рисует пытаемых или распятых христиан, не заботясь о том, служит ли его искусство добру или злу, богу или дьяволу. Его эгоизм и нежелание осознать окружающую обстановку приводят к напрасной гибели многих людей.

Не напоминает ли этот образ некоторых мятущихся молодых японских кинорежиссеров, которые, не найдя верного пути в наше тревожное время, прячутся в своих произведениях за ширмой «объективной» выразительности?

* См. Акира Ивасаки, Сегодняшний день японской кинематографии, «Искусство кино», 1961, № 8.— *Ред.*

А. СОКОЛЬСКАЯ

Заметки о творчестве Симоны Синьоре

Брижитт Бардо и Симона Синьоре... Редкий разговор об актерах и «звездах» западного кино обходится без этих имен.

Очаровательная, капризная, своенравная, легкомысленная Брижитт — типичная кинозвезда. Инфантильная героиня «тяжелых» и «легких» фильмов с раздеваниями, она за редким исключением одна и та же. В каком бы фильме ни снималась Брижитт, она неизменно играет самое себя. Да режиссеры и не требуют от нее ничего другого. Характер и внешность этой тоненькой золотоволосой девочки со скандальной репутацией как бы вобрали в себя, сконцентрировали в некоем фокусе черты определенного круга современной французской молодежи. Брижитт не понадобилось большое актерское дарование, чтобы выразить безверие, опустошенность части послевоенного поколения на Западе. Она принадлежит к числу тех буржуазных «детей», которые выросли в атмосфере «перед потопом», рано уверились в лживости всяческих идеалов и, отбросив скучную респектабельность отцов, возвели беспечность в жизненный принцип. Психология Брижитт социально типична, так же как типична ее биография кинозвезды, недаром ставшая темой нового фильма Луи Малля «Частная жизнь». Мировая известность, успех, сенсации, связанные с именем Брижитт Бардо,— всего лишь случайный билет в лотерее. Ее место могла бы, вероятно, занять и другая, похожая на нее девушка, потому что для роли, которую Брижитт играет во французском кино, вовсе не нужна яркая актерская индивидуальность.

Имя Симоны Синьоре заставляет нас вспоминать о произведениях совсем иного разряда. У французов есть выражение: фильмы «un vrai». Это значит— настоящие, большие фильмы с истинно художественным замыслом, без примеси дешевой сенсации. Фильмы, которые поднимают серьезные общественные и философские вопросы, которые заставляют зрителей думать, а не развлекаться. Право на главные роли в таких фильмах получают только актеры высокоодаренные — настоящее искусство требует безукоризненного ансамбля, тонкого чувства меры, мастерства перевоплощения. Кинозвезда может быть пешкой в руках режиссера. Подлинная актриса обязана стать чутким и вдумчивым интерпретатором его замысла.

Симона Синьоре давно уже получила мировое признание как актриса «un vrai», одна из крупнейших представительниц трагического искусства современности. Почти все роли, сыгранные ею за последние десять лет, увенчаны премиями. Их присылали из Англии и Японии, Италии и Соединенных Штатов Америки. Высший приз Академии киноискусства США «Оскар» и премии Британской и Французской киноакадемий были наградой выдающейся артистке за исполнение роли Элис в фильме «Место наверху» (в советском прокате — «Путь в высшее общество»).

На международном Каннском кинофестивале 1959 года, где демонстрировался этот фильм, она получила «Золотую пальмовую ветвь» и была признана лучшей актрисой года.

Симону Синьоре часто сравнивают с Жаном Габеном. Действительно, в искусстве этих двух больших мастеров французского кино есть немало общего. Синьоре можно было бы назвать ученицей Жана Габена, хотя она никогда не брала у него уроков.

Дело не только в схожей манере игры — сдержанной, лаконичной, отмеченной «высшей простотой». Важнее другое: Синьоре, как и Габен, утверждает в искусстве демократичный, свободный от предрассудков идеал жизнелюбивого, щедрого, гармоничного человека. Это вовсе не значит, что женщины, которых она играет, — счастливицы. Скорее наоборот. Тереза Ракен, Элис Эйзгилл, Адуя («Адуя и ее товарки» Пьетранджели) — героини современных трагедий. Личная жизнь каждой из них сломлена обществом. Их столкновение с буржуазной средой неизбежно — они живут не по правилам. Поражение предопределено — они одиноки. Но моральное превосходство на их стороне. Потому что конфликт, в который они вступают,— это конфликт прямого, душевно чистого человека с лицемерным, прогнившим обществом.

Тема широкой, естественной человечности, трагически неосуществимой в современном дисгармоничном мире, давно уже стала центральной в творчестве Симоны Синьоре. Актриса развивает ее во всех своих лучших фильмах.

Здесь нет случайности. Это сознательный выбор. В 1954 году, когда Симона Синьоре уже была известной киноактрисой, ей впервые представилась возможность сыграть в театре. Раймон Руло пригласил ее на роль Абигайль в пьесе Артура Миллера «Салемские колдуньи» («Суровое испытание»). Попробовать свои силы на сцене было давним желанием артистки. «Чем успешнее я продвигалась в кино, чем свободнее чувствовала себя перед камерой, тем чаще возникало у меня ощущение, что я навсегда

удаляюсь от работы на сцене»*, — вспоминала Симона.

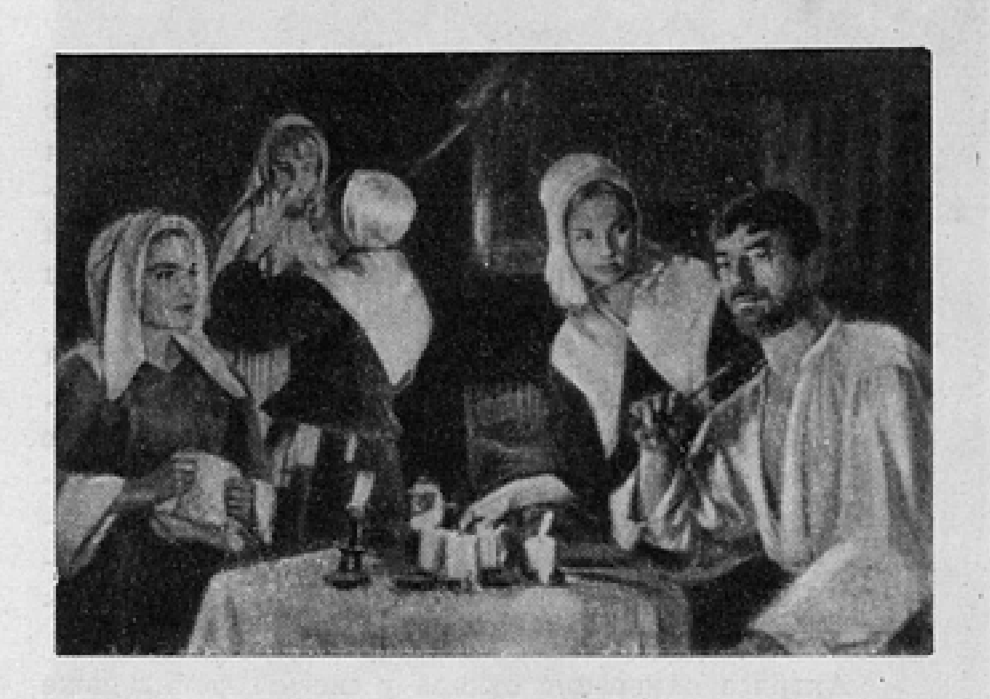
И все же от роли Абигайль она отказалась. Образ этой хорошенькой и лживой девчонки, развращенной ханжеским обществом, не представлял для нее интереса. В пьесе Миллера, которую она высоко ценит, Синьоре привлекала другая роль — немолодой, замкнутой, глубоко страдающей жены салемского фермера Элизабет Проктор.

Суровая прямота Элизабет, цельность ее характера, мужество, с которым она идет до конца в своем неприятии лжи, мракобесия и нетерпимости, были близки актрисе. Она сумела убедить режиссера, а затем и многочисленных зрителей в том, что это действительно ее роль. Спектакль «Салемские колдуньи» с Ивом Монтаном и Симоной Синьоре в главных ролях в течение многих месяцев ежевечерне шел на сцене театра Сары Бернар. Успех этой трудной, серьезной пьесы оказался неожиданно громким и, главное, массовым. «Все слои зрителей приходили смотреть «Салемские колдуньи»,— вспоминала Симона Синьоре.— ... Мы играли 280 раз с удовольствием и волнением, каждый день возобновлявшимися, и мы решили сделать из этого спектакля фильм; когда я говорю «мы», я имею в виду Ива Монтана, Раймона Руло и себя» **.

Фильм, вышедший в 1957 году, получился отнюдь не совершенным. Он утомительно подробен, пожалуй, несколько длинен и, наверняка, слишком театрален. Но все эти очевидные недостатки не помешали ему приобрести мировую известность. Ценность экранизации, осуществленной Руло, не в пластической красоте формы, а в остроте идеи, превосходно переданной актерами. Критики были правы, замечая, что эта картина, действие которой происходит в XVII веке, удивительно современна. Современна по мысли — нетерпимость и в наши дни не стала абстрактным понятием, коллективный страх попрежнему обедняет людей, отнимает у каждого частицу его индивидуальности. Современна по ясному, прямому взгляду на вещи. Миллера, как и Брехта, на которого американский драматург часто ссылается, интересуют не побочные стороны, а самая суть драматических проблем нашей эпохи.

Актеры, приглашенные Раймоном Руло, сразу выделили эту современную гражданственность «Салемских колдуний».

«Сюжет был захватывающий, проблема пьесы страшно актуальна: речь шла о преследовании людей за их убеждения»***,— писал Ив Монтан о впечатлении, которое оставило у него и Симоны Синьоре первое знакомство с пьесой Миллера.



«Салемские колдуньи». Слева: Симона Синьоре в роли Элизабет Проктор, справа: Ив Монтан — Джон Проктор

Они постарались донести гражданский пафос своих ролей с той реалистической ясностью и простотой, которые исключают всякую экзальтацию. Джон Проктор, каким его увидел и сыграл Ив Монтан, равно далек и от жертвенности и от фанатизма. Он предпочитает казнь лживому покаянию вовсе не потому, что ищет славы и мученического венца. Упрямая гордыня, ограниченность, нетерпимость чужды ему. Он — Человек. Но именно поэтому жизнь во лжи для него немыслима. Принять ее — значит отречься от самого себя, предать человеческое достоинство. Для героев Монтана и Синьоре нет ничего страшнее.

Элизабет Проктор не похожа на Антигону Ануя. Смерть для нее далеко не лучший способ самоутверждения. Она бы предпочла жить. Даже в этом тревожном и неустроенном мире. Элизабет — Синьоре, как и Проктор — Монтан, в сущности, хочет немногого — сохранить правду и верность себе. Без этого для нее нет любви. Нет будущего. Нет мира. Но в определенных условиях это и есть подвиг.

В фильме, сценарий которого написан Сартром, сюжетные ходы и сами характеры действующих лиц (особенно характеры Проктора и Абигайль) существенно изменены. Отчасти это коснулось и образа Элизабет, хотя он в большей степени, чем другие, сохранил близость к первоисточнику. Если Абигайль обрела способность любить, в которой ей было отказано драматургом, а Джон Проктор во многом утратил силу и цельность своей натуры, то Элизабет стала лишь более жесткой, суровой, внутренне одинокой.

* Les souvenirs de Simone Signoret. «Heures claires», 1958, № 45, p. 13.

** «Heures claires», 1958, № 45, p. 13.

*** Ив Монтан, Солнцем полна голова, М., «Искусство», 1956, стр. 133.

В этом фильме Симона Синьоре обошлась со своей внешностью поистине беспощадно. Поначалу даже как-то не верится, что это та самая женщина, которая была так по-разному и все же так неизменно прекрасна во всех своих предыдущих ролях — от юной Жизель в «Макадам» до «Золотой каски» и Терезы Ракен.

Неуклюжий белый чепец, под которым спрятаны волосы, бесформенная одежда, плотно сжатые губы, грубые руки, привыкшие к черной работе, угловатые и размашистые движения — такова внешняя характеристика Элизабет Проктор. Рядом с хорошенькой Абигайль (Милен Демонжо) ее усталое, бледное лицо выглядит и немолодым и совсем некрасивым.

Актриса намеренно отняла у своей героини даже то обаяние женственности и доброты, которое дал ей Миллер. В экранной версии «Салемских колдуний» Элизабет — истая пуританка. Это характер сильный, прямой, нелегкий в своей суровой бескомпромиссности.

Элизабет — Синьоре все время живет под гнетом смутной, непреходящей тревоги. Мучительное чувство незащищенности бередит душу, беспокойство прорывается в мгновенно вспыхивающем раздражении. В начале картины она кажется злой, жесткой, нетерпимой к слабостям окружающих. Резким движением она вырывает куклу из рук маленькой дочери — нельзя играть в воскресенье! Недобрым, осуждающим взглядом провожает фигуру мужа, упрямо вышедшего в поле пахать, вместо того чтобы ехать в этот воскресный день в церковь. Даже когда в ответ на настойчивые вопросы Джона Элизабет говорит, что любит его,— лицо ее по-прежнему сумрачно и отчужденно.

Ожесточенная, вызывающая замкнутость Элизабет не беспочвенна. На протяжении всей первой трети картины — до примирения с мужем — ее беспрестанно гложет горькая мысль об измене Джона, о лжи, которая вместе с Абигайль вошла в ее дом. Она, несомненно, права и в своей презрительной отчужденности, и в своем молчаливом гневе. Но есть в этой суровой, укоризненной правоте что-то ригористически прямолинейное.

Выражение острой муки появляется в глазах Элизабет Проктор всякий раз, как она смотрит на дочь,— девочка дичится, избегает ее. «Отчего она не любит меня?!» — с горечью спрашивает Элизабет. «Вероятно, оттого, что вы всегда правы»,— безжалостно отвечает Проктор.

Столкновение с фанатизмом и ханжеством тех, кто олицетворяет закон Салема, губит Элизабет. Но оно же будит в ней человечность. Обвиненная, как и десятки других, в колдовстве, брошенная в тюрьму, она заново передумывает там всю свою жизнь и с трагической ясностью сознает, какими бедами чревата прямолинейная узость взглядов, как страшны недоверие, подозрительность, бездумная готовность предать анафеме все, что не согласуется с догмой.

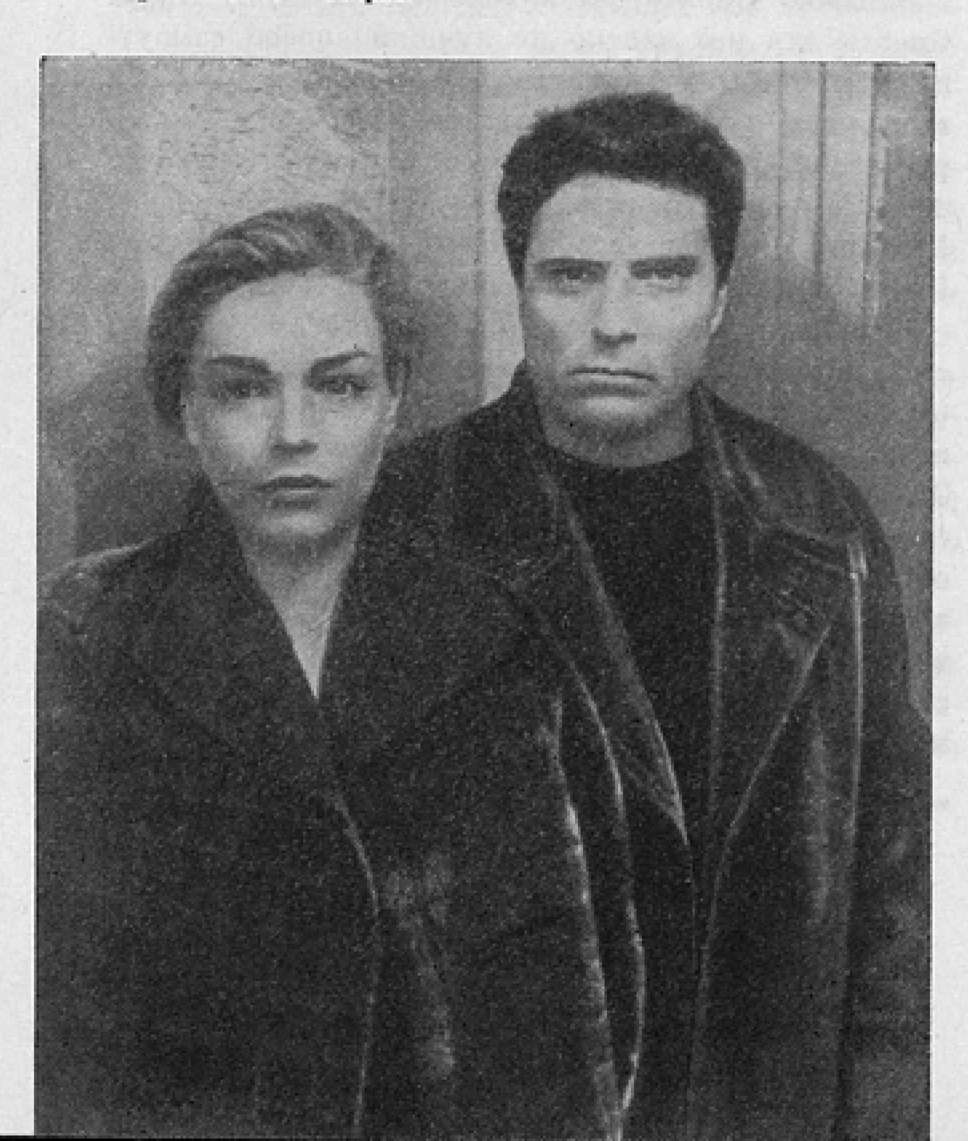
В исполнении Синьоре человечность Элизабет не задана изначально — она выстрадана героиней в жестокой нравственной борьбе с чужой и собственной нетерпимостью. Воля беззащитных, измученных людей оказывается сильнее испытанного механизма насилия именно потому, что несчастье разбивает их отчужденность.

Значительность и современность такой трактовки тем ощутимей, чем проще ее внешнее выражение. Трагический пафос роли Элизабет почти не выносится на поверхность. Искусство Синьоре, неотъемлемое от передовых гражданских идей нашего века, сильно прежде всего своим широким подтекстом. Сдержанность, «закрытость» ее героинь не имеет даже отдаленного сходства с бесстрастием. Скромный, будничный облик Элизабет Проктор так же обманчив, как ее видимое хладнокровие. За ними — колоссальное нервное напряжение, страсть, пафос, страдания шекспировской силы.

●

Симона Синьоре великолепно чувствует природу киноискусства. Она доверяет камере, зная, что объектив зафиксирует малейшее движение мускулов, выражение глаз, еле заметный жест. Ее игра вся соткана из этих микроскопических, тончайших движений, способных тем не менее передать любой градус душевной жизни — от ликующей, бурной радости

«Тереза Ракен». Симона Синьоре — Тереза Ракен, Раф Валлоне — Лоран



до монотонной апатии или неистового отчаяния. Чувство не выплескивается наружу, не форсируется.

Но многообразие оттенков и красок при внешней сдержанности огромно.

Готовясь к выступлению на театральных подмостках, Симона заново училась оттачивать и заострять жест, мимику, интонации. Безусловная естественность поведения не годилась для сцены. Нужно было найти необходимую меру преувеличения. Приучить себя к более открытому и масштабному выражению чувств.

В кино она сыграла ту же роль по-иному. Все внешнее было убрано. Обычный метод актрисы — самоограничение — снова вступил в свои права. То, что в театре требовало акцентов, драматического курсива, на экране ушло в подтекст. Изменился если не климат, то пейзаж роли. Оголенный, как степь, он приобрел новую выразительность. Стала видна каждая «травинка», малейший оттенок чувства.

Разумеется, такой метод возможен лишь при интенсивной, не прерывающейся жизни актера в образе. Искренность — любимый девиз Синьоре. «В кино искренность имеет огромное значение,— утверждает она.— Объектив нельзя обмануть внешними приемами, рутиной. Театральные актеры слишком часто теряют перед кинокамерой свою индивидуальность»*.

Очень трудно сохранять естественность и простоту, когда на вас наведен объектив. Но это лишь часть задачи, стоящей перед актером. Он должен органически слить свое «я» с образом, возникшим в воображении сценариста, войти в плоть и кровь персонажа.

Симона Синьоре блестяще владеет искусством перевоплощения. Разбитная, вульгарная и все же неотразимо притягательная Мари («Золотая каска»); выросшая в унылом мещанском доме, замкнутая, ушедшая в себя Тереза Ракен; интеллигентная, умная, жизнелюбивая парижанка Элис, чужая в буржуазном Уорнли; элегантная, взбалмошная, вечно позирующая и при всем том бесконечно несчастная Роберта («Удары судьбы» Леттерье),— неотделимы в нашем сознании от окружающей их среды, обстановки, жизненных связей. Думая о фильмах с участием Симоны Синьоре, мы вспоминаем не актрису в такой-то роли, а живого человека — яркого, неповторимого, особенного; человека, который прожил перед нами кусок своей жизни и о котором мы, кажется, знаем всё.

Героини Симоны Синьоре прочно врастают в фильм. Их нельзя вырвать из конкретных драматических обстоятельств, невозможно хотя бы мысленно перенести в другое произведение. Актриса очень

* Симона Синьоре, Кино или театр? — Для меня кино, «Film» (Warszawa), 1961, № 29, str. 11.

«Золотая каска»

точна во всем, даже в незаметных на первый взгляд мелочах. Она скрупулезно внимательна к бытовой краске образа. Правда характера начинается для нее с правды костюма.

Хороший, а это значит соответствующий образу костюм необходим актрисе для верного самочувствия.

«К своей обуви я не испытываю особенной привязанности, но все же она продолжение меня, это часть меня»*,— писал Виктор Шкловский в одной из своих ранних книг.

Симона Синьоре вряд ли знакома с этим произведением, но говорит она то же самое:

«Чтобы создать достоверный образ, мне нужно «влезть в туфли персонажа», потому что речь и одежда взаимосвязаны. В брюках женщина будет держаться совсем не так, как в вечернем платье и туфлях на высоких каблуках. ...Даже когда я знаю, что на экране меня «обрежут по плечи» и, следовательно, мои ноги не будут видны, мне совершенно необходимо надеть туфли, которые соответствуют моей реплике.

Я думаю, что в этой области невозможны никакие уступки. Это так же необходимо для нашего собственного удобства, как и для того, чтобы войти в атмосферу жизни героя» **.

Однако костюм, даже очень точно найденный, сам по себе еще не создает атмосферы. Существуют тысячи, казалось бы, незаметных вещей, которые требуют столь же пристального внимания актера. Пузырек с лекарством на буфете в столовой, детская

* Виктор Шкловский, «Zoo» (Письма не о любви), Изд-во писателей в Ленинграде, 1929, стр. 7.
** «Heures claires», 1957, № 44, p. 12.

игрушка, забытая в коридоре, очки, лежащие на раскрытой странице книги,— каждая такая деталь дает жизнь дому, в котором живет герой. Входя в этот созданный воображением дом, Симона Синьоре старается сделать его знакомым до мелочей. Она «обживает» его так тщательно, как будто ей предстоит прожить здесь всю жизнь.

Образ, который должна создать артистка, неотъемлем для нее от общего замысла, идеи, стиля произведения. Каждая новая роль — это новая жизнь, со своим укладом, привычками, воспоминаниями. Жизнь в определенной среде, тесно связанная с людьми, которые составляют круг героини.

По словам актрисы, наибольшее удовольствие от работы она получает в фильмах, где есть настоящий ансамбль. Где каждый — от режиссера и композитора до статистов — безусловно верит в происходящее.

Воздух, которым дышат герои, на какое-то время становится для Симоны Синьоре более реальным, чем воздух подлинной жизни. «Я чудовище, когда снимаюсь,— признается она.— Не забочусь ни о ком; мне достаточно сознания, что все мои близкие здоровы. А так я предпочитаю общество людей из замкнутого круга, связанного с постановкой фильма» *.

Как же происходит этот процесс слияния с образом?

«Сперва я читаю сценарий или книгу,— рассказывает актриса.— Если роль мне нравится и я ее принимаю, то больше уже не прикасаюсь к тексту. Но все время, с того момента как я приняла роль, где-то во мне совершается как бы химическая реакция. Постепенно рождается образ, и я должна позволить ему «ужиться» во мне, не вмешиваясь.

Затем необходима, конечно, чисто техническая работа. Нужно выучить текст. Раньше я учила его очень заблаговременно. Теперь предпочитаю делать это в последний момент. Если я действительно чувствую себя этим персонажем и текст хорош, то я, по сути дела, говорю то, что сама сказала бы в данной ситуации» **.

В искусстве, как известно, нет готовых рецептов. У каждого настоящего художника свой метод работы над ролью, своя, иногда подсознательная система «приспособлений».

«Есть актеры,которые на экземпляре пьесы делают пометки: тут поднять руку, здесь расплакаться, тут опустить голову. Я не умею «фабриковать» образы таким способом,— говорит Симона.— Репетирую и репетирую (чудесная вещь — репетиции), пока наконец не случится что-то со мной, а потом уже могу повторяться...

* «Film», 1961, № 29, str. 11.
** Там же.

Прежде я старалась «придумать» роль. Не имела достаточно опыта, боялась. Теперь знаю, что нужно ждать, пока «что-то» произойдет в тебе самопроизвольно.

Помните, в фильме «Место наверху» героиня заходит в бар, чтобы выпить чего-нибудь и уйти. Ровно столько говорится об этом в сценарии. Героиня не произносит ни слова. Режиссер спросил меня: «Вы подумали, как сделаете эту сцену?» — «Нет. Увидим»,— ответила я. Но мне было страшно. И вот я сижу в баре. И сразу же почувствовала себя самой несчастной женщиной на свете. Уже знала, как выпить рюмку, как облокотиться, как встать...» *.

В процессе работы над ролью Симона Синьоре уделяет бытовой стороне образа большое внимание. Быт, среда, профессия, воспитание во многом определяют психологию человека. Для понимания характера они очень существенны, и актриса никогда об этом не забывает. Но сама по себе стихия бытописания ее не интересует. На экран она выносит едва ли сотую долю того, что было накоплено в подготовительный период. Житейская достоверность образа создается как бы мимоходом, двумя-тремя характерными и точными штрихами.

Машинально, с привычной ловкостью снимает с полок, кладет на прилавок, разворачивает, меряет, скатывает тяжелые штуки сукна Тереза Ракен. Так же машинально, думая совсем о другом, она вытирает накрытый клеенкой обеденный стол, расставляет тарелки, режет хлеб, вынимает из буфета тугие, стянутые кольцами салфетки. В ее движениях нет напускной небрежности. Они размеренны, аккуратны, точны. Но именно эта механическая точность лучше всяких слов передает унылое однообразие жизни Терезы, конвейер бессмысленных, удручающе одинаковых дней.

Лихорадочный блеск глаз выдает внутреннюю дрожь Терезы — Синьоре в сцене первого объяснения с Лораном. А руки, как бы независимо от нее, продолжают разглаживать, переворачивать, очищать от пушинок очередную штуку сукна. В обыденных, заученно-монотонных движениях она подсознательно ищет опоры, успокоения. И мы понимаем, как цепко держит ее этот нелюбимый, но с детства привычный быт.

Героиня «Места наверху» Элис Эйзгилл — в прошлом учительница. Это давнее, забытое прошлое. Элис уже много лет ведет рассеянную жизнь светской женщины. Но вот ее возлюбленный Джо Лэмптон (артист Лоуренс Харвей) вспоминает давно не читанные стихи. Элис мягко поправляет его и, скандируя строфы, непроизвольно отбивает указательным

* «Film», 1961, № 29, str. 11.

пальцем ритм. Интонация и жест так точны, что сразу же представляешь себе Элис в классе — наверное, она была хорошей, умной учительницей.

«...Я всегда стараюсь писать по методу айсберга. Семь восьмых его скрыто под водой, и только восьмая часть — на виду» *,— говорил Хемингуэй.

Игра Симоны Синьоре — тот же айсберг. Она опускает подробности, которые хорошо знает. Поэтому в ее ролях нет темных мест — когда актер знает все о своем герое, это «все» и составляет подводную часть айсберга.

Абсолютная естественность, простота, скупая, статичная мимика, способная тем не менее передать любое движение чувства,— первое, что мы замечаем в игре Синьоре. Так же как рубленые фразы и намеренные повторы слов в рассказах Хемингуэя.

И то и другое бросается в глаза, потому что лежит на поверхности. Это внешние (и далеко не обязательные) признаки так называемого современного стиля.

Конечно, и в них выражается индивидуальность художника. Стиль игры Синьоре во многом определен ее личными человеческими свойствами — характером, темпераментом, вкусом. Но еще в большей мере он сформулирован временем, новыми возможностями и новыми целями киноискусства.

Простота, лаконизм, сдержанность при остром, лихорадочном ритме внутренней жизни — распространенные черты современной актерской манеры. Они подсказаны характером и ритмом эпохи, принятой в наши дни формой общения. Люди XX века выражают свои чувства иначе, чем граждане Древней Греции или Древнего Рима. Никто из нас не рвет на себе волосы и не заламывает руки в минуты отчаяния. Открытое, громкое выражение скорби исчезло вместе с эффектными жестами и патетическими тирадами. И то и другое можно найти лишь в плохих театрах. Но это вовсе не значит, что скорбь (как и любое другое чувство) стала менее глубокой и сильной, а патетика исчезла из жизни. Изменилась форма проявления чувств, но не их интенсивность. Современная трагедия обходится без рыданий. От этого она не перестает быть трагедией.

Симона Синьоре — трагическая актриса середины XX века. Актриса нового типа — волевая, умная, энергичная, глубоко современная по душевному складу, очень сложная и вместе с тем внутренне цельная.

Современна не только форма ее искусства. Современны его идеи, жизненная и творческая позиция актрисы.

«Я думаю, что нужно внимательно наблюдать жизнь, жизнь сиюминутную, подлинную,— пишет

* Эрнест Хемингуэй о литературном мастерстве, «Иностранная литература», 1962, № 1, стр. 217.

«Место наверху»

она.— ... Играть — это значит восстанавливать истину. Но чтобы восстановить истину, надо сначала найти ее. Только при этом условии можно играть хорошо, то есть отдавать жизни то, что было у нее взято» *.

Как видим, Синьоре — убежденная реалистка.

Но реализм — достаточно разнообразное понятие. Художник-реалист может быть и бытописателем, и философом, и публицистом. Реализм Брехта отличается от реализма Островского. Театр Эдуардо Де Филиппо не похож на театр Товстоногова. В реализме и, в частности, в реалистическом искусстве актера много возможных путей.

Направление, в котором ведет свои поиски Симона Синьоре, кажется мне одним из самых сложных и самых плодотворных для сегодняшнего киноискусства. Гораздо больше, чем движение человека по жизни, ее интересует движение в человеке — внутренний потенциал личности, ее формирование и сложная, скрытая от чужих глаз эволюция. Каждая роль Синьоре — это анализ характера в его прошлом и настоящем. Анализ, при котором вскрывается не только духовная сущность человека, но и то, каким он сам видит себя на разных этапах жизни и каким видят его окружающие. Объективная авторская оценка людей и событий сосуществует, сливается или контрастирует с субъективными ощущениями героев картины.

* «Heures claires», 1958, № 48, p. 7.

Тринадцать лет назад, готовя роль Доры в фильме Ива Аллегре «Проделки», артистка впервые попробовала применить этот метод.

«Дора — это чудовище эгоизма, это маленькое чудовище, проявляющее себя в незначительных каждодневных поступках,—рассказывает Синьоре.— ... Я должна была сыграть ее одновременно такой, какая она на самом деле, и такой, какой ее видел бедняга-муж, ослепленный несчастной любовью» *.

Каждая сцена переигрывалась по нескольку раз — фильм был построен как цепь отрывочных воспоминаний разных людей об одном и том же. Сущность факта менялась в зависимости от того, кто о нем вспоминал. Режиссер как бы выносил на поверхность самый процесс психологического анализа. Характеры и драма героев раскрывались не столько в действии, сколько в сопоставлении их мыслей о происшедшем.

Симону Синьоре увлекла аналитическая сложность задачи. Этот фильм научил ее проводить свои реплики через «волшебный фильтр» чужого восприятия, сохраняя в то же время их объективный смысл.

Роль удалась. Публика восприняла Дору как живую, реально существующую женщину. Многие даже отождествляли ее с исполнительницей. Симона Синьоре вспоминает, что после выхода фильма она нередко чувствовала на себе презрительные взгляды и слышала обидные замечания, которые, по существу, относились к Доре,— зрители не понимали, что презрение к этой пустой и недоброй женщине подсказано им артисткой.

Симона Синьоре великолепно чувствует законы ансамбля. Ее игра многопланна не только потому, что в ней выражены сложные чувства, но и потому, что актриса всегда соотносит внутреннее развитие образа с реакциями и восприятием других исполнителей, музыкой, световым колоритом сцен,— всей атмосферой того внешнего мира, в котором живут ее героини. Образы, созданные ею, объемны. Персонаж поворачивается разными гранями не только в своем внутреннем, имманентном развитии. Он и освещен многогранно. Этот принцип сохраняется и тогда, когда характер героини родствен, по-человечески близок актрисе.

Тереза Ракен в исполнении Синьоре — жертва среды и обстоятельств. В ее натуре нет ничего «злодейского». Напротив, она благородна, честна, способна на сильное чувство. Драма Терезы захватывает нас так властно именно потому, что артистка любит свою героиню.

История дома Ракен рассказана изнутри. Побуждения и мотивы поступков в данном случае важнее самих поступков. В сущности, вся роль Терезы строится на противоречии между внешним и внутренним. Тягучий, замедленный ритм жизни, в которой все дни — близнецы, и работа так же уныло однообразна, как развлечения; сумрачная молчаливость Терезы, неподвижное лицо без улыбки, жакет, кое-как накинутый поверх темного платья,— это фасад. Дом с закрытыми ставнями. За ними — неожиданно бурная, смятенная жизнь. Сумасшедший, лихорадочный пульс. Безотчетная тревога, ожидание, предчувствие страсти и, наконец, встреча с Лораном — любовь, страх, надежда, отчаяние.

Мы втянуты в душевный разлад Терезы. Мы сочувствуем ей и, кажется, готовы смотреть на происходящее только ее глазами. Но при всей его эмоциональности искусство Синьоре прежде всего аналитично. Всегда оставаясь верной правде характера, она проводит движения, взгляды, слова своей героини через «фильтр» стороннего восприятия.

Неподвижное, словно окаменевшее лицо. Отрешенный взгляд. С холодным безразличием Тереза смотрит на Рону, стоит у плиты, сует грелку в постель заболевшему мужу. Такой видит невестку старуха Ракен. И мы начинаем понимать ее неприязнь. Тереза чужая, потому что она не может полюбить ее сына. Тереза лжет — неумело, неловко. Только что мы слышали ее страстный шепот по телефону. И сразу же — фальшивые, безразлично-любезные интонации, когда входит старуха («Хорошо, мсье Легри. Я отложу этот отрез, и вы можете за ним приехать...»),— Тереза старательно делает честный вид, притворяясь, что звонил покупатель.

...Только что произошла драка на площадке вагона, и Лоран сбросил Камиля под поезд. Тереза одна прокралась в купе, где по-прежнему дремлет моряк. Ее трясет от нервного возбуждения. Она осунулась за эти несколько секунд, черты заострились, кожа как-то странно обтянула виски и скулы. У нее сухой горячечный взгляд. Но стоит войти контролеру— и ставни захлопываются. Мы снова видим Терезу со стороны — сочное, недоумевающее лицо, по-детски распахнутые глаза и все та же ненатурально честная интонация: «Билеты у моего мужа... Он в коридоре... Я спала...»

Иронический взгляд моряка только дополняет то, что уже сыграла актриса.

●

Как всякая большая артистка, Симона Синьоре— не только исполнительница, но и автор своих ролей. Элементы авторства заключены уже в аналитическом подходе к характеру, в том широком круге жизненных наблюдений и ассоциаций, которые актриса привносит в фильм. Человек берется в неделимом комплексе личного, социального, общественного. В его связях с другими людьми, с обществом, которое

* «Heures claires», 1957, № 44, p. 13.

его воспитало, со всем человечеством. Исследование характера неминуемо приводит к анализу общественных отношений. Рамки роли широко раздвигаются. За человеком встает эпоха.

Подтекст — основа искусства Синьоре. В подводную часть роли она вкладывает не только наблюдения, почерпнутые из жизни, но и свое осмысление, свою трактовку действительности. Позиция актрисы последовательна и активна. Как бы ни были различны ее героини, в каждой из них мы ощущаем авторское «я» исполнительницы, ее личные человеческие качества, ее моральное кредо. И тут сложное, аналитическое, интеллектуальное искусство Симоны Синьоре оказывается неожиданно близким к незамутненной ясности идей классического неореализма. Ей так же дороги простые ценности естественных человеческих отношений. И так же важен прямой и точный смысл вещей. Предательство и верность, ложь и правда, честность и лицемерие не смешиваются и не меняются местами в ее творчестве ни при каких обстоятельствах.

Свою трудовую жизнь Симона Синьоре начала во время войны. Чтобы содержать семью (на ее попечении были два маленьких брата), будущая актриса давала уроки английского языка и латыни, работала стенографисткой, участвовала в массовках на киностудии. Одновременно она занималась на драматических курсах и прилежно посещала квартал Сен-Жермен де Пре, где собирались прогрессивные писатели и артисты. «В те годы в оккупированном Париже это было одно из редких мест, где сохраняли свободу мысли. Я встретила там Превера, Роже Блена, Клода Жеже (Берже — в Сопротивлении). Они сформировали мое социальное сознание»*,— вспоминала артистка.

Симона Синьоре не вела подпольной работы. Но ей были близки идеалы Сопротивления, она восхищалась его участниками и помогала им, чем могла. Киноактриса Даниэль Делорм вспоминает, как Симона прятала ее от гестапо и, несмотря на свои скудные средства, снабжала продуктами и деньгами **.

В годы войны Симона, только что окончившая лицей, вплотную столкнулась с жестоким, алогичным миром фашизма, узнала цену нетерпимости — и возненавидела ее навсегда. В пору, когда все приобретало крайние формы — массовая ложь, предательство, демагогия, приспособленчество,— она поняла, как много значат истинная дружба и взаимопомощь, какая сила заключена в человеческой солидарности.

---

* «Heures claires», 1957, № 43, p. 5.

** Souvenirs et anecdotes par Danièle Delorme. «Heures claires», 1958, № 55, p. 13.

Свобода, гуманизм, справедливость не были для молодой актрисы отвлеченными понятиями. Добро и зло имели конкретный адрес. Четкость моральных критериев помогла ей сохранить уважение к человеку, веру в него. Может быть, поэтому послевоенная инфляция идеалов ее не коснулась. Драма «потерянной» молодежи — драма безверия и ранней пресыщенности — была и остается далекой от ее темы в искусстве.

Под истерической взвинченностью героинь Брижитт Бардо нетрудно разглядеть скуку и вялость чувств. Брижитт — находка для искусства, анализирующего болезнь двадцатилетних.

Духовная смута, разъедающая поколение, не выдумана художниками. Болезнь действительно существует, и популярная кинозвезда очень точно регистрирует ее симптомы: душевную апатию, изломанность, зыбкость нравственных представлений.

В экранной жизни Брижитт Бардо по-своему преломилась ущербность века. Тревожное искусство Синьоре отразило его трагизм.

Симону Синьоре кокетливый цинизм и вялая драма бессилия не привлекают — она уверена, что искусство без идеалов быстро исчерпывает себя. Трагедийность большинства созданных ею образов, будь то «Золотая каска», Тереза Ракен, Элис Эйзгилл или Элизабет Проктор, вырастает из всепоглощающей силы чувства, остроты восприятия, непримиримой цельности натуры, не способной на компромисс.

В любой из разнохарактерных ролей Синьоре есть неизменный лейтмотив — человечность, к которой она зовет настойчиво, искренне, страстно.

«Я была неисправимой язычницей»,— писала актриса, вспоминая о своем детстве. «Она такой и осталась во всех своих помыслах и в манере своей игры— на протяжении целой жизни»*,— замечает ее биограф.

Мне кажется, это очень верное и тонкое замечание.

Здоровая народная мораль питает творчество одной из самых интеллигентных и умных актрис французского кино. При всей интеллектуальной сложности искусства Синьоре в нем нет надлома и психологических ловушек, нет изощренной двусмысленности.

Симона Синьоре любит жизнь и смотрит на нее непредвзято. Ей не нужны ни черные, ни розовые очки. Она предпочитает быть правдивой. Ее искусство полнокровно, она захватывает нас широким, трезвым непредубежденным взглядом на человека, поэзией подлинного чувства, способностью сильно и глубоко отзываться на происходящее.

---

* Рашель Лефор о Симоне Синьоре. «Heures claires», 1958, № 48, p. 7.

Писатель в Голливуде

Слава Голливуда велика, но это дурная слава. Название населенного пункта давно превратилось в международный термин в области эстетики, промышленности и политики, и это термин порицания. Долгие годы Голливуд считался «Меккой» западных кинематографистов, теперь он в упадке; но и прежде и теперь многие люди, поработавшие там, не находят для него добрых слов. Есть и такие, которым Голливуд принес удачу, но почти не встретишь художников, которым Голливуд принес бы творческое удовлетворение.

Поистине заколдованное место. И нетрудно понять, что «заколдовала» его система, порождением и символом которой он является.

Перед нами пространное интервью писателя Владимира Познера, которое он дал корреспонденту французского журнала «Синема 62». Это, в сущности, большой рассказ о Голливуде, где Познер провел несколько лет. Значение этого рассказа — в обилии характерных, увиденных изнутри подробностей голливудской практики и «теории». Эти подробности многое добавляют к суровому приговору, вынесенному Голливуду теми, кто с ним сталкивался.

Владимир Познер — французский литератор-коммунист. Его первой работой, написанной в 1929 году, была «Панорама совремённой русской литературы»; за ней последовала «Антология современной русской прозы». Через три года он выпустил книгу под лаконичным названием «СССР», затем книгу о Льве Толстом. Познер — автор нескольких романов, книги воспоминаний о Горьком, он переводил на французский язык Толстого, Достоевского, Джона Рида, Николая Тихонова. В годы войны он работал в Голливуде, о чем и пойдет речь. После войны, вернувшись во Францию, Владимир Познер сделал сценарий по роману Мопассана «Милый друг» (фильм, поставленный по этому сценарию Луи Дакеном, шел на наших экранах), для Йориса Ивенса написал сценарии «Мир победит» и «Песня великих рек», переложил для кино пьесу Брехта «Господин Пунтилла и его слуга Матти», участвовал в работе над «Розой ветров» — фильмом пяти режиссеров из разных стран, много выступал и выступает как публицист.

Незадолго до опубликования в «Синема 62» своих воспоминаний о работе в Голливуде Владимир Познер был тяжело ранен в результате покушения на него оасовских бандитов.

...Итак, годы войны. Принужденный покинуть Францию, Познер приехал в Соединенные Штаты. Здесь он работает вначале на верфях Сан-Франциско. В Голливуд его привело желание вновь заняться литературной работой. Сегодня он считает свой переезд в столицу американской кинопромышленности ошибкой.

Писательница Лилиан Хеллман снабдила Познера рекомендательным письмом к продюсеру концерна «Братья Уорнер». Продюсер сразу же предложил ему работу — экранизацию романа, по которому уже было написано три одинаково плохих сценария. Договорились о встрече через десять дней.

Но через десять дней, когда Познер позвонил продюсеру, того не оказалось на месте. Все последующие звонки были столь же напрасны. Продюсер всегда был занят. Познер спросил секретаршу, что ему следует сделать с романом и сценариями. Отправить их обратно — ответила она. Тогда Познер послал продюсеру телеграмму. Через три часа раздался телефонный звонок, жене Познера сказали, что продюсер уже несколько дней пытается дозвониться до него, но никто не снимает трубку. Это была неправда. Познер неотлучно находился дома. Он и сейчас был дома, но жена ответила, что его нет. Через час секретарь продюсера позвонил снова: Познера приглашают немедленно прийти для переговоров. Но Познер считал, что еще недостаточно проучил продюсера, и поэтому сказал, что занят, хотя время у него было. И сам назначил день и час встречи.

Встреча состоялась; через десять минут у Познера лежал в кармане договор на сценарий. Так началась его голливудская деятельность, в ходе которой ему еще не раз приходилось отстаивать свое достоинство и независимость.

На студии Уорнеров, рассказывает Познер, не один ресторан, а три. Один предназначен для рабочих и участников массовок, второй обслуживает сценаристов, актеров и режиссеров, третий — только продюсеров. Время от времени в этот третий ресторан могут получать доступ некоторые постановщики и актеры.

Правило это неписаное, но соблюдается оно строго. Познер имел друзей среди «низшего сословия» и потому часто заходил в «их» ресторан. Каждый раз это вызывало недоуменные, а то и упрекающие взгляды: что ему нужно в «столовке», когда он имеет право входа в «зеленую комнату»?

Накануне просмотра «Заговорщиков» — первого фильма, сделанного по сценарию Познера,— его пригласили в ресторан продюсеров. Тут он впервые увидел Джека Уорнера (спустя много месяцев после начала работы в фирме). При появлении босса все встали.

— Кто вы такой? — спросил Уорнер.

— Я написал сценарий фильма, который вы будете смотреть сегодня вечером. А вы кто такой?

Стало тихо. Каждый спешил отойти подальше, чтобы не оказаться хоть как-нибудь причастным к надвигавшейся катастрофе.

У босса однако случилось в тот день хорошее настроение. Он лишь засмеялся и сказал, что зовут его Уорнер. Тогда позволили себе засмеяться и другие.

Приступая к работе в Голливуде, Познер имел самые смутные представления о том, как пишутся сценарии. Друзья наскоро объяснили ему, что такое крупный, средний и общий планы, посвятили и в другие тайны кино: голливудский сценарист пишет не только литературный сценарий, но и режиссерский. Познеру повезло: первый же его сценарий был поставлен. Такое бывает нечасто, пишут обычно гораздо больше, чем ставят. По словам Познера, фильм получился плохим. И меньше всего виноват в этом был режиссер Жан Негулеску. «Виноват» был Голливуд.

«Заговорщики» — это фильм о деятельности группы антифашистов в Португалии летом 1940 года, вскоре после разгрома Франции. Познер сам жил в то время в Лиссабоне, и он написал сценарий так правдиво, как только мог. Заговорщики собирались в подсобном помещении какой-то грязной лавчонки. Явившись в съемочный павильон, Познер увидел декорацию: роскошный бар, потайная комната, как будто специально созданная для заговоров, дверь, открывающаяся нажатием кнопки.

— Безумец! Это же настоящий гиньоль! — сказал Познер режиссеру.

— Станут тебе заговорщики собираться в лавчонках! — ответил тот. Голливуд представлял себе антифашистское подполье, как Том Сойер пиратов.

Просмотр картины происходил тогда, когда Познер уже почти забыл о своей работе в этой фирме (прочитав ниже про организацию съемок, легко понять, почему к моменту окончания фильма сценарист едва помнит о нем). Просмотр этот назывался предварительным. Это распространенная в Голливуде практика: новый фильм проверяют на публике в маленьком захолустном кинотеатре, без всякого анонса, когда конкуренты и журналисты думают, что фильм еще не готов. Зрителям, случайно попавшим на этот сеанс, раздают опросные листы, и после анализа ответов в фильм могут быть внесены изменения.

Порядок сам по себе полезный!

Прямо из «продюсерского» ресторана двадцать человек разместились в гигантских «кадиллаках», похожих на лакированные гробы, и отбыли в неизвестном направлении. Место предварительного просмотра было военной тайной державы Уорнеров.

Просмотр состоялся в Пасадене. Листки с отзывами читал сам Уорнер. «Замечательно...» «Очень хороший фильм...» «Отличный фильм...» Уорнер читает четвертый лист и молча рвет его на мелкие куски. То же происходит и с пятым. Шестой: «Очень хорошо». Далее Уорнер рвет один за другим шесть листков. В общем, порвано много листков, больше, чем остается в руках Уорнера. И тем не менее, говорит Познер, мы заснули в тот вечер с сознанием, что обогатились новым шедевром.

Продюсер, с которым был связан Познер, поссорился с Уорнерами. Ссора возникла из-за распределения доходов. Фильмы этого продюсера имели успех, однако это не только не радовало хозяев фирмы, но раздражало их и даже вызывало ревность. После очередного столкновения Джек Уорнер, который предоставил продюсеру в своем киногородке большую виллу с английским парком, приказал засыпать зеленую лужайку в этом парке слоем навоза. Но у продюсера были в киностудии свои агенты, он пронюхал об этом прежде, чем ощутил запах навоза, и вовремя покинул дом.

Еще раньше, по указанию Уорнера, в доме, где жил продюсер, разместили аппаратуру для подслушивания. Приходилось говорить шепотом. К моменту ссоры Познер закончил свой второй сценарий, и уже были распределены роли. Но затем все договора, заключенные между Уорнером и людьми, работавшими на этого продюсера, были расторгнуты. Сценарий передали другому продюсеру, который нанял и другого сценариста. Работа над фильмом началась заново, сценарий Познера пошел в корзину...

Уйдя от Уорнеров, Познер написал сценарий для Йориса Ивенса о норвежских торговых моряках в годы второй мировой войны. Главную роль должна была играть Грета Гарбо. Но так как Швеция в этой войне хранила нейтралитет, а в Америке были влиятельные силы, связанные со Швецией, то на шведскую актрису было оказано давление, и фильм снять не удалось. Потом были и еще работы по найму (в том числе «История солдата Джо», созданная пятнадцатью сценаристами, ни один из которых не нашел в готовом фильме даже следов своего творческого вклада), но в конце концов Познер оставил эту дорогу и в дальнейшем продавал придуманные им сюжеты всем, кто выражал готовность их приобрести.

●

Каковы же взаимоотношения писателя-сценариста с фирмой в Голливуде?

Сценарный отдел фирмы прочитывает — или по крайней мере должен прочитывать — все, что появляется на книжном рынке. С результатами своих поисков он знакомит продюсеров, постановщиков, кинозвезд. Нанимает литераторов именно заведующий сценарным отделом. А затем к нему приходит продюсер и говорит: «Мне нужен писатель, разбирающийся в морской тематике, стоящий не дороже полутора тысяч». Или что-нибудь в этом роде.

Когда писателя нанимают с понедельной оплатой, ему предоставляют на студии комнату и опытного секретаря. Часы работы строго регламентированы. Одни пробивают карточку в контрольных часах, других (высокооплачиваемых) отмечает при входе вахтер. Надо приходить к девяти часам. Стоит несколько раз подряд опоздать, как в комнате раздается телефонный звонок, и Джек Уорнер жалобным голосом укоряет опоздавшего. Но работать в эти часы не обязательно. Большинство работает дома, здесь же просто отбывают положенное время, слоняясь по комнатам и болтая о местных новостях.

Многих талантливых писателей все это деморализует и разлагает. Вот молодой писатель издал хороший роман. Его приглашают на студию, привозят в Голливуд, платят ему полгода или год значительные суммы, и... он попадает в трясину, которая его засасывает. Либо ему в Голливуде повезет, и тогда время идет, договор со студией пролонгируется снова и снова, писатель зарабатывает все больше и больше, его дом становится все богаче и богаче, появляется бассейн, второй автомобиль, третий автомобиль, все, что угодно. И писатель твердит себе: «Ну, еще год, еще полгода такой жизни, а уж потом я вернусь на Восток, в свою Филадельфию или свой Бостон, и напишу новый роман». Но еще и через десять лет он все будет ждать завершения работы над очередным сценарием или окончания срока очередного контракта. Новый роман так и не появится. Либо же писателю не повезет. Тогда, видя, как везет другим, он упорствует и тоже сидит в Голливуде, убеждая себя, что если не повезло сегодня, то повезет завтра, «я стану богатым, а потом вернусь на Восток и напишу новый роман».

Познера попросили рассказать, как получается, что голливудские фильмы столь стандартны и схожи между собой. Голливуд собирает талантливых людей, платит им большие деньги, а на качестве продукции это не отражается. Почему?

Формально, говорит Познер, постановщика никто ни к чему не принуждает, да и писателя тоже. Задумывая каждый новый фильм, его авторы верят, что уж на этот раз они сделают нечто новое и оригинальное. Полгода спустя они говорят: «Ладно, на этот раз повторилась старая история, но уж новый фильм...» Причина — в организации производства. Организация в Голливуде железная, и разработана во имя достижения высокой производительности труда, во имя индустриализации кустарного «творческого процесса» сценариста и режиссера. Никто не имел в виду выпускать заведомо стандартные фильмы; предполагалось, что такая организация не повредит ничьим творческим замыслам. Что же вышло на деле?

Меня приглашают написать сценарий. В этот момент нет еще ни режиссера, ни актеров, только я и продюсер. Мы с ним заходим весьма далеко, потому что я пишу и режиссерский сценарий. Вот я его сдал. Мне платили все это время еженедельную зарплату; сдав сценарий, я либо расстаюсь со студией, либо получаю новый заказ. А режиссера начинают искать только теперь.

Если бы режиссер работал со мной над сценарием, продюсер должен был бы платить зарплату и ему. Если бы, сдав сценарий, я остался в группе как участник работы над фильмом, продюсер должен был бы платить мне дольше, чем он платит теперь. С точки зрения голливудской системы, это лишние расходы.

Далее идут съемки. Зарплату получает режиссер. Съемки закончены — и режиссеру больше не платят или он переходит на другой фильм, сценарий которого я успел написать за это время. А монтаж фильма, перезапись и прочие процессы завершения фильма — все это идет без режиссера. Этим занимаются другие люди, которые получают зарплату на данном этапе работы.

Короче, это конвейер. Изделие переходит из рук в руки. Сценарист, режиссер-постановщик, режиссер-монтажер. Отсюда и результат.

«Конечно, я несколько упрощаю все это для наглядности,— говорит Познер.—И, конечно, крупные режиссеры и сценаристы могут работать иначе. Но массовая продукция выпускается именно так».

Сценарист Дадли Николс объяснил Познеру, как ему с режиссером Фордом удалось сделать хороший фильм «Осведомитель»: «Это был дешевый фильм. Нам платили относительно мало и поэтому оставили в покое. Мы не только работали вместе с самого начала, вместе с нами работал и композитор, что оказалось весьма полезным». Но такие случаи — исключение.

И большинство режиссеров считает, что сценарист им, в сущности, не так уж и нужен. Нанимают писателя, который пишет сценарий и диалоги, а потом от него срочно избавляются, давая понять, что настоящая работа начнется в павильоне.

●

Голливуд времен второй мировой войны называли иногда Веймаром XX века: сюда съехались многие известные деятели европейской культуры, эмигранты-антифашисты из оккупированных стран. Как отразилось на Голливуде их пребывание?

Здесь жили Бертольт Брехт и Елена Вайгель, Томас Манн и Генрих Манн, Ганс Эйслер, Лион Фейхтвангер, Рене Клер, Жан Ренуар, Жюльен Дювивье, Жан Габен, Мишель Морган, Людмила Питоева (ее и Елену Вайгель Познер называет дву-

мя величайшими актрисами нашего столетия), Дариус Мийо и другие. Французские режиссеры Клер, Ренуар, Дювивье поставили в Голливуде по нескольку фильмов. Другие же имели очень мало возможностей для работы. Литераторам мешало незнание английского языка (из-за этого, в частности, ни одна студия не предложила работы Брехту), но и в тех редких случаях, когда эмигранты привлекались к производству фильмов, они не могли дать ничего настоящего, потому что их труд пропускался через ту же машину для сосисок, что и остальная голливудская продукция.

В одном фильме мы видим Елену Вайгель, молча и быстро моющую пол. У Людмилы Питоевой не было даже такого «случая». Ганс Эйслер писал музыку для фильмов только благодаря своей дружбе с Чаплином, а Дариусу Мийо и Стравинскому (который тоже жил в Голливуде) никто не предлагал такой работы, что объясняется также еще и анекдотическим невежеством хозяев голливудского кино. Они не слышали об этих композиторах. Зато они слышали о Диккенсе. Когда было решено экранизировать один из его романов, они послали ему телеграмму в Нью-Йорк с приглашением приехать для переговоров.

Большинство иностранцев было обособлено от американцев, как будто люди жили в разных городах. Многие просто не были знакомы друг с другом.

Людей в Голливуде связывает лишь сходство их основного занятия — зарабатывание денег. За пределами этой общности существует много несхожих и не связанных друг с другом Голливудов. Одним из наиболее интересных был Голливуд, который собрался на первый просмотр картины Чаплина «Мсье Верду». В этот «Веймар», в котором роль Гёте играл Чаплин, входило много изгнанников и несколько американцев. Из тридцати или сорока человек, присутствовавших на просмотре, американцами были только Мери Пикфорд, Клиффорд Одетс и его жена. Зато были Томас Манн, Ганс Эйслер, Жан Ренуар, Генрих Манн, Познер, несколько англичан — люди, чьим мнением дорожил Чаплин.

Говоря о своих голливудских друзьях, Познер называет не всех, так как некоторые из них продолжают жить и работать в Голливуде, и свидетельство, что они были друзьями Познера, может им повредить. Познер предпочитает говорить об умерших или о тех, кто уже все равно занесен в «черный список». Друзьями Познера были два актера, затравленных комиссией по расследованию антиамериканской деятельности,— Джон Гарфильд и Джо Брандбурт. Первый из них принимал участие во всех антифашистских кампаниях, давал на них деньги, был активным общественным деятелем. Перед допросом в комиссии он умер от разрыва сердца.

А что, разве члены комиссии по расследованию антиамериканской деятельности читают журнал «Синема 62»? Нет, Познер этого не думает. Но «кто-то все-таки читает и... к доносам относятся настолько благожелательно, что...»

Надо сказать, что еще до начала войны в Голливуде была группа кинематографистов, сознававших свой общественный и гражданский долг в борьбе с надвигающимся фашизмом. Они поддерживали республиканскую Испанию, протестовали против антисемитских законов в Германии, добились изгнания из Голливуда сына Муссолини. Начавшаяся война повысила авторитет этой группы, куда входили, в частности, Джон Говард Лоусон, Дальтон Трамбо, Альберт Мальц, Майкл Уилсон, Ринг Ларднер, Дадли Николс, Лилиан Хеллман, режиссеры Фриц Ланг, Уильям Дитерле, актеры Джон Гарфильд, Джо Брандбурт и другие. Эти люди и стали друзьями беженцев-антифашистов, прибывших в Голливуд.

Эти люди также повлияли на антифашистскую направленность фильмов, выпускавшихся в Голливуде во время войны. Эти же люди были активными участниками конгресса, собравшегося в Голливуде в конце 1943 года по инициативе Гильдии сценаристов и Калифорнийского университета. В конгрессе участвовали президент Рузвельт, режиссеры Роберт Россен, Йорис Ивенс, советский режиссер Михаил Калатозов, Томас Манн, Ганс Эйслер. Они говорили о роли кино в антифашистской войне, когда, по словам Ивенса, «винтовка, съемочная камера и перо становятся равноценным оружием».

Одни и те же имена, подчеркивает Познер, фигурируют в списке участников конгресса 1943 года, в титрах лучших голливудских фильмов военных лет и в «черных» и «серых» списках последовавшего затем периода «охоты за ведьмами».

●

Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности Палаты представителей появилась, собственно, еще задолго до войны, примерно в 1934 году. Возглавлял ее Джон Рэнкин, ярый ненавистник как черных, так и «красных». Комитет в разное время был то более влиятельным, то менее, в зависимости от обстановки. В 1935 году он впервые обратил внимание на Голливуд.

В то время в Париже была основана новая газета «Се суар», не имевшая никакого отношения к Компартии. Для первого номера газета организовала приветствия и пожелания от разных знаменитостей, в том числе и от голливудских кинозвезд. По большей части «звезды» даже не знали об этом, потому что такими делами занимаются не они сами, а их агенты по рекламе. И когда, спустя уже довольно

продолжительное время после выхода первого номера, комитет Рэнкина заявил, что «коммунизм обосновался в Голливуде», доказательством были эти приветствия газете «Се суар»,— «не то коммунистической, не то близкой к коммунистам». Среди имен преступных кинозвезд фигурировало даже имя Ширли Темпл, которой в то время было семь или восемь лет.

Во время войны комиссия развернуться, естественно, не могла. Бурная деятельность началась после окончания войны. Рэнкина сменил Томас (вскоре после этого попавший в тюрьму за мошенничество), он-то и занялся Голливудом вплотную. Одно дело — разоблачить каких-нибудь прачек, другое — голливудских деятелей: тут комиссии обеспечено внимание прессы, тут можно ждать и увеличения ассигнований.

«Ваш любимый актер — коммунист!!!» Это звучало неплохо.

Года за два до того на студии Уорнеров произошла забастовка. Уорнер использовал для ее подавления все средства, в том числе профессиональных штрейкбрехеров, поставляемых гангстерскими шайками. Забастовщиков поддержали другие профсоюзы. Тогда Уорнер применил подслушивание с помощью микрофонов, установленных в студиях, вызвал частных сыщиков, а комиссия Томаса заявила, что в Голливуде «засели красные» и что она докажет это во время расследования.

Для допроса было вызвано девятнадцать человек. Допросили десятерых. На этом комиссия пока и остановилась, поняв, что допрашиваемые сильнее тех, кто допрашивает. Тем более что председатель комиссии Томас оказался ко всему еще и неграмотным.

Голливуд в то время грудью встал на защиту своих товарищей. Душой сопротивления была Гильдия сценаристов. Но это продолжалось недолго.

Продюсеры собрались в Нью-Йорке на секретное совещание. На них было оказано давление со стороны банков, финансировавших производство фильмов. И совещание решило: увольнять со студий всякого, кто будет обвинен комиссией Томаса в принадлежности к Компартии. «Дайте нам список, и мы будем ему следовать».

И список был дан.

Это резко изменило ситуацию. «Черные списки» вызвали панический ужас. Началось своеобразное состязание: люди не знали, на какую подлость пойти, чтобы «обелить» себя. Сценарист Мартин Беркли на всякий случай передал комиссии список «ста коммунистов», в то время как в Голливуде не набиралось сотни левых вообще. Это был уже рекорд.

Здесь и сработала вязкость голливудской трясины. Люди привыкли жить здесь, заключать договора, устраивать личные бассейны, покупать новые машины. Потерять это было для них труднее, чем потерять совесть. И люди делали выбор, после которого вам казалось, что вы имеете дело с четырьмя сотнями зайцев в собольих манто. Повадки соболей неизвестны. А зайцы славятся трусостью.

Были и такие, которые сперва не струсили, но, попав в «черные списки», приходили в комиссию и называли имена тех, кого комиссия уже знала. Это не казалось им предательством, поскольку «ничего, в сущности, не меняло». Но комиссия требовала все новые имена...

Если кому-нибудь казалось, что Голливуд за пределами своего производственного конвейера не мешает людям оставаться людьми, эта иллюзия должна была рассеяться.

Кроме «черного списка» существовал еще и «серый». В него были занесены люди, которым работу давали, но с риском, что это вызовет недовольство «патриотических элементов». Для большинства занесенных в эти списки наиболее серьезным вопросом стал вопрос пропитания. Студии же лишались или почти лишались нужных работников. Так было с одной известной актрисой. Боясь дать ей работу на собственный риск, хозяева студии решили получить поддержку (то есть разрешение) «Американского легиона». На конгресс легионеров был отправлен один из руководителей студии. Спустя некоторое время он позвонил на студию и сообщил, что делегации всех штатов «у него в кармане, остается уломать штат Индиана...»

Нравы Соединенных Штатов понять нелегко, замечает Познер, но идет ли дело о положении в кино или о признании КНР — всюду управляют одни и те же люди, одни и те же группы, одни и те же деньги...

●

С того времени как в Голливуде началась «охота за ведьмами», прошло больше пятнадцати лет. Многое изменилось в США. Изменилось кое-что и в Голливуде. Безусловно, это связано и с международной обстановкой и с необходимостью срочно спасать американское кино.

Изменилось многое. Но не то, что определяет сущность явления. Изменилась не система, а формы и методы ее применения.

И хотя в Голливуде создаются теперь «антиголливудские» фильмы, отрицающие конвейерные методы работы, и хотя некоторые из занесенных в свое время в «черные списки» вернулись к творческой деятельности, рассказ французского литератора о его голливудских впечатлениях не потерял еще своей актуальности.

Ю. ШЕР

«ВОЕННАЯ МУЗЫКА»

(Венгрия)

Итак — гремит военная музыка. «Уланы справа по шести» въезжают в городок. Правда, не уланы, а гусары, но это дела не меняет. Ментики полыхают голубым пламенем. Усы сами собой победно закручиваются вверх. Белые кони грызут удила. В окнах млеют потрясенные горожанки, и цивильные мужья захлопывают ставни. Все ясно.

Память услужливо подбирает ассоциации. Сначала классика: «Скребницей чистил он коня...», «Играли марш из «Двух слепых»... Потом кино: «Большие маневры» Клера, «Старинный водевиль» Савченко. Больше ничего хорошего не припоминается, зато лезет в голову вся гусарская мишура: красотки и красавцы, рогоносцы в шкафах, пунши — «пей, гусар!» — киверы и доломаны... Ну, ладно, коли пришел в зал,— терпи.

Но вот ведь какая история — уходить не хочется. Что-то сразу «забрало». Сразу и не поймешь что... Ах, вот оно — цвет! Конечно, цвет: тонкое изобразительное решение картины. Старинные гравюры и холсты оживают в каждом кадре. Даже вздрагиваешь от неожиданности, когда строй нарядных гусар на учебном плацу трогается с места — настолько точно ощущение цветной гравюры. А этот необычный, будто окрашенный в коричневые тона зимний лес!.. А интерьеры в тусклых драпировках, оживляемых цветными пятнами костюмов! Натюрморты крупных планов, мягкие пейзажи общих, «жанры» массовок...

А события на экране идут привычной чередой. Конечно, постой у старой хозяйки. Конечно, герой-бонвиван и его преданный смышленный денщик, весельчак и исполнитель народных песен. И приятель бонвивана, необстрелянный в сердечных баталиях новичок—определенно комический персонаж. Ага, сейчас будет и его избранница — комическая пара готова. Но где же героиня! Так, вот и она: красавица, ничего не скажешь. Вот и будущий рогоносец-муж. Разумеется, «шпак» — доктор. Бонвиван-барон преследует героиню, пара лирических объяснений, она, конечно не столь верна мужу, сколь боится молвы,— смелей, гусар. Что, не сдается? — выпьем с горя, споем под окном — отойди денщик, господин в ударе! Муж? — тем лучше: короткий диалог, пощечина, дуэль. Стоп!

«Стоп», потому что все так и не так. Вероятно, никакое изящество цвета и благородство изобразительного решения не смогли бы спасти положения, если бы подобная чепуха происходила, как говорится, «на полном серьезе». Но постепенно даже не замечаешь, а скорее угадываешь, что режиссер не хуже тебя знает цену «гусарской романтике».

Иронический подтекст пробивается повсюду. В образах: фатовато-брезгливом герое бароне Томаше, его нелепом приятеле — петушке Гуго, в засидевшейся в девицах томной Тильде, в приторном красавце — докторе Миклоше и, наконец, в неприступной героине Анне, которой флирт тоже не противопоказан. Ирония пробивается в «антураже»: типажах карнавала или гусарской попойке. Ирония проглядывает в мизансценах, в режиссерских приемах: «страдающий от любви» барон клянется своей избраннице в церкви на молитве, и муки барона как бы «повторяет» деревянное распятие у портала; доктор Миклош проводит сцену ревности так благородно и изысканно, что, кажется, сам воздух пропитан галантностью и только кокетливая поза—отставленная в сторону нога и рука, картинно упершаяся в бок,— иронически «комментирует» эту сцену. Но если говорить об «иронических комментариях», то в первую очередь следует сказать о музыке! Словом, начинаешь понимать, что режиссер Эндре Мартон приберег для тебя какой-то сюрприз.

Впрочем, надо взглянуть на часы: по времени до конца картины далековато, а сюжет — вот он, весь распутан. Сейчас — дуэль, благополучная развязка, и ироничная, изящная лента окончится. Даже хорошо, что она короткометражная. Только вот одно обстоятельство... Понимаете, мы видели, что доктор Миклош попадает выстрелом в ребро монетки. К тому же он, кажется, серьезный человек в вопросах чести. Что будет с удалым бонвиваном утром на дуэли? С чего это он заговорил о похоронах со своим денщиком? Да полно, не может же быть в такой картине грустный конец!

Вот с этого момента и начинается то, ради чего сделана картина.

Доктор, мужественный доктор не явился на дуэль. Его труп — выстрел в спину! — нашли неподалеку от лесной сторожки, где утром в день дуэли он случайно встретился с противником. Тут не до шуток. Полковник встревожен: честь полка, честь мундира. Маска бонвивана падает с барона Томаша — обнажается лицо убийцы. Сюжет делает крутой поворот, и на скамье подсудимых — баронский денщик Шаму, принявший вину на себя. Наивный взгляд парня из деревни, так и не понимающего, что его ждет виселица: господин барон заверил, что все это спектакль. Поговорят и отпустят. Зато спасешь хозяина и уедешь домой, в село. И Шаму смеется... но смеется уже нервически: суд выносит смертный приговор.

И тут, в самом конце, на восьмой части, в плавной панораме от членов суда на обвиняемого фильм теряет цвет: изображение становится черно-белым. Эффект? Режиссерские «штучки»?

Нет. Это смысл фильма, его боль. Пять-семь минут действия: путь в камеру, разговор с хозяином, дорога на тюремный двор. Куда девался денщик-удалец с бездумной преданностью «отцу-командиру»? Уже нет на Шаму дурацкого красного мундира:

рубашка и жилет — парень из деревни. Тоска в глазах, и все еще неверие в происходящее. Серые тюремные стены. Кадр: наполовину его занимает фигура широкого в плечах Шаму, за спиной — поблекший маленький бонвиван. «Ты мне не веришь»? — «Да верю я, верю, господин барон».— «Я махну платком — и вся комедия кончится...» Тоска в глазах Шаму. Звенят ключи.

Теперь режиссер Эндре Мартон и оператор Иштван Хильдебранд не иронизируют: они полны гнева. Каре солдат в черном на белом дворе, черная точка в середине — осужденный, белая рядом — капеллан. Тюремный двор сверху, черное каре — не вырваться.

Огромная серая стена неотвратимо надвигается на Шаму. Залп. Барон все-таки достал платок — утереть холодный пот.

И снова гремит военная музыка, и вспыхивает цвет. Но какой же он ненавистный теперь, этот нарядный цвет!

...Яблоневые ветви проплывают в кадре — издевка! Ментики полыхают голубым огнем — издевка! Барон Фердинанди хлопает по плечу нового денщика: «тебе будет хорошо у меня». Уходят из города гусары. Кони грызут удила, девицы шлют из окон поцелуи, угодливо пиликают скрипачи из кабачка. Пустеет нарядная улица, уже не слышно почти и музыки, и только два человека в черном с метлами и совками убирают с мостовой все, что осталось от гусар: навоз.

Одна метафора на весь фильм!..

Авторы венгерского фильма осуществили интересный эксперимент. Они, по сути дела, сняли в одном фильме два. Дело не в количественном соотношении: «второй» фильм занимает едва ли четверть общего метража. Важно, что резко изменились все средства художественной выразительности: композиционное решение, цвет, свет, режиссерская манера, исполнение ролей, само решение образов. Изменился язык режиссера. Ирония и улыбка исчезли. Остались краски драматические и сдержанные, чтобы потом, в финале, стать бичующими, саркастическими.

Для чего понадобился авторам картины такой «ход»? Живописцам известны секреты сочетания цветов: один цвет выгодно оттеняет другой, подчеркивает его. Без иронично-пародийной «запевки» фильма вся история денщика и барона могла бы, пожалуй, приобрести характер банальной мелодрамы. В соседстве с гусарским анекдотом она воспринимается как высокая драма. Сочетание разных цветов точно «сработало». К тому же тонкий расчет помог авторам избегнуть резкого диссонанса. Ведь «второй», «главный» фильм начинается не с монохромных кадров — это его кульминация. Художник фильма Матяш Варга, блистательно решивший всю картину, погружает экран после эпизода бала в сиреневые, густые сумерки. В сдержанной цветовой гамме интерьеров и костюмов по-иному — сдержанно, глубоко — звучат эпизоды, непосредственно предшествующие суду, по-иному смотрится и сам суд. Зритель приходит к высшей точке драмы подготовленным и в драматическом и в изобразительном отношении.

«Военная музыка» — умный фильм. Фильм тонкий и человечный, внесший новые яркие впечатления в сложившееся представление о венгерском кино.

Л. Гуревич

«ВАКАНТНОЕ МЕСТО»

(Италия)

Чезаре Дзаваттини когда-то мечтал создать фильм, «в котором можно было бы просто-напросто показать, как человек живет, ест, пьет, работает, и это само по себе стало бы чудесным зрелищем и уроком мужества». В итальянских фильмах последних лет мы часто сталкиваемся с иным, даже как бы противоположным отношением к «частной жизни». Моральной мерой человека становится его способность преодолеть инерцию повседневности.

В этом отношении характерен фильм молодого режиссера Эрмано Ольми «Вакантное место».

Совсем юный паренек Доменико ищет должность. Он приходит наниматься в какое-то учреждение, расположенное в многоэтажном здании из железобетона и стекла.

Доменико вместе с другими принимают на работу. Правда, для начала его взяли на должность помощника курьера, но обещали со временем подыскать место получше.

И вот робкий паренек Доменико стал одним из винтиков огромной и непонятной канцелярской машины. Одетый в форменный мундир, он целыми днями сидит без дела. Иногда относит в главное здание пакет. Вечером в электричке едет домой, в пригород Милана. Ужинает и ложится спать. Утром он снова на работе.

В одной из комнат учреждения (это бухгалтерия) сидит десяток людей, пожилых, лысых, скучных. Они лениво занимаются чем-то, не имеющим для них никакого смысла. Это те, кто уже получил «должность» окончательно, на всю жизнь. А какая у них жизнь? Авторы фильма пытаются об этом рассказать, но рассказывать-то, собственно, не о чем. Один по вечерам в кафе любит исполнить для знакомых арию (и поет, надо сказать, неплохо). Другой, чтобы сэкономить деньги, не ходит в парикмахерскую — его стрижет дома жена. Еще один служащий — графоман, он пишет роман... Еще один...

А в коридоре за своим столиком томится Доменико. Во время экзаменов он познакомился с одной

девушкой, Маргаритой. Они даже зашли в кафе и выпили по чашечке кофе — небывалое событие в его жизни. А теперь Маргарита работает в главном здании, и он никак не может с ней встретиться. Наконец, совершенно случайно они сталкиваются в коридоре. Маргарита говорит, что, наверное, придет на новогодний бал. Вот и новогодний бал, его устроили специально для сотрудников учреждения. Доменико входит в пустой зал — он пришел слишком рано. За столиком в углу только одна пожилая пара. Сидят, молчат. Медленно тянется время. Мало-помалу начинают сходиться гости. Заиграл оркестр. Выпили, стали танцевать, поднялся шум... Эстрадный певец исполнил юмористические куплеты. «Затейник» отпустил несколько шуток. Глаза заблестели. Танцующие прильнули друг к другу. А Маргарита не пришла. Что делать Доменико? Он выпил шампанского. Пожилая дама, для которой не нашлось кавалера, поучила его танцевать. От вина и движения он развеселился.

Потом... наступил Новый год, и Доменико снова очутился в коридоре учреждения. И тут нежданная удача: один из чиновников умер (тот, который писал роман), и Доменико получил его должность, хорошую должность, которую другим приходится ждать годами. Задумчивый юноша с печальным взглядом Пьеро, робко улыбаясь, садится за канцелярский стол. В соседнем административном здании в машинописном бюро служит его Коломбина. Его жизнь определилась надолго, быть может, навсегда... Он осторожно опускает абажур настольной лампы, чтобы свет не резал глаза. Вот и все. Конец фильма.

Но в нашем воображении продолжает медленно разматываться лента ассоциаций, и юного Доменико сменяет наплывом жалкая фигурка в разлезающейся шинели. Да, это он, гоголевский Башмачкин, уже не впервые в разных обличьях возвращающийся на итальянский экран. Только на этот раз никто не покушается на его шинель. Наоборот: стоило Доменико пожелать чудесный плащ спортивного покроя, как он оказался у него на плечах. Жизнь приняла его и тихонько потянула в болото благополучия, в мягкую тину частного существования.

Медленно и монотонно течет в фильме время «частного человека»: ни драм, ни конфликтов, только непрерывно звучащая и потому почти незаметная, как тиканье часов, щемящая нота бессмысленности такого существования. Человек ест, пьет, спит, работает, влюбляется и развлекается. Быть может, это как раз тот фильм, о котором мечтал Дзаваттини? «Человек идет по улице, и с ним ничего не происходит...» Только как насчет «урока мужества», которым, по мысли знаменитого сценариста, должно было стать такое вот изображение куска человеческой действительности? Пожалуй, в фильме «Вакантное место» все как раз наоборот.

В неореалистических фильмах человек включается в общественную жизнь самим фактом своего «частного существования». Такое понимание места личности в общественном процессе было исторически закономерно. Оно родилось из сопротивления идеологии фашизма, который требовал подчинения частной судьбы человека «высшей», стоящей над людьми необходимости, оказавшейся на поверку ложью и бутафорией. История превратила монументальные декорации муссолиниевского режима в груду мусора. И неореализм, отбросив «лживую всеобщность» фашизма, стал мерить историю жизнью «частного» человека с его естественным стремлением к простому человеческому счастью. Перефразируя известные слова Энгельса о просветителях, можно сказать, что неореалисты признали человеческое счастье мерилом всех вещей. Все должно было оправдать себя перед судилищем человечности или погибнуть.

В условиях современной Италии борьба против неофашизма и порождающих его социальных причин определила иной подход к вопросу о соотношении частной жизни и общественного бытия. Человек не может замыкаться в кругу ближайших, непосредственных потребностей под угрозой превращения в обывателя. Каждый должен осознать неизбежность выбора общественной позиции. Пассивность означает предательство. Таковы идейные лейтмотивы нового итальянского кино, отвечающие назревшей в итальянском обществе потребности победить политическую пассивность, моральную апатию, психологическую инертность.

В. Божович

«ДОРОГА НА ЗАПАД»

(Польша)

Многое в этом фильме кажется «знакомым». Во всяком случае, его внешнее, фабульное и композиционное построение вполне традиционно.

...На фронт через только что освобожденные западные земли Польши движется эшелон с боеприпасами. Уже в начале пути гибнет в схватке с бандитами охрана поезда. Однако оставшиеся в живых солдат, старик-машинист и мальчишка-кочегар доводят состав до цели, испытав при этом множество бед, заплатив в конце концов за настойчивость собственными жизнями...

Дорога, нападения на путешествующих, движение вперед сквозь пули и взрывы — все это издавна считается «чисто кинематографической» ситуацией. Дорога дала жизнь сотням хороших и плохих кар-

тин. У самих поляков в 1958 году были «Пилюли для Аурелии» — хороший фильм дорожных приключений, кончавшийся, кстати, также гибелью всех героев.

Не менее знакома нам по многим польским фильмам сумрачная атмосфера картины: низкое серое небо, пустынные поля и неуютные, безлюдные города; короткие дневные часы и бесконечные ночные и предрассветные. Вспоминаются «Канал», «Эроика», «Поезд»...

Старыми знакомыми кажутся и герои фильма. Безымянный, молчаливый, невзрачный солдат вполне может быть «Поскребышем» из первой новеллы фильма Казимежа Куца «Крест за отвагу»,— ведь тот возвращается из сожженной деревни как раз ко времени наступления на Силезию. И здесь и там у солдата традиционно дегероизированная внешность: заросшее щетиной, ничем не примечательное лицо деревенского парня, винтовку держит, как лопату, замызганная шинелишка висит на сутулых плечах, как балахон.

Старик-машинист—но это же пан Ожеховский, «человек на рельсах» из картины Мунка. Та же внешность и те же повадки: ворчлив, обостренное чувство собственного достоинства, не в меру ершист, а, в сущности, добрый, очевидно, одинокий и изрядно потрепанный жизнью старик. Здесь полное совпадение: артист К. Опалинский явно идет от созданного им же образа шестилетней давности.

Есть черты, знакомые нам по старым польским картинам, и в главном действующем лице фильма «Дорога на запад» — Романе, юноше лет семнадцати,— черты героев, например, «Поколения» Анджея Вайды.

Правда, душевная усталость, равнодушное презрение и в то же время терпение ко всему, что делается вокруг, сближают его с молодыми героями некоторых фильмов, повествующих о более позднем периоде. Однако вряд ли можно усмотреть в этом нарушение жизненной правды: очевидно, авторы фильма сознательно несколько «модернизируют» образ.

Итак, многое и весьма важное в «Дороге на запад», казалось бы, является вторичным по отношению к польской «классике» — фильмам о войне, выпущенным в 1956—1959 годах. Но почему же фильм по-настоящему волнует и, что еще интереснее, заставляет размышлять и сопоставлять? Не является ли его «похожесть» намеренной?..

Мы встречаемся с героями фильма на маленьком полустанке, где-то на границе старопольских и западных земель. Здесь застрял поезд с боеприпасами для польских фронтовиков — нет машиниста. Старик, пришедший с корзиночкой за углем, заявляет, что он смог бы вести эшелон, если бы нашелся кочегар. Невыспавшийся дежурный равнодушно подтверждает: да, старик когда-то был машинистом.

Роман задержан местной комендатурой. Допрашивающий никак не может сообразить, зачем мальчишке нужно на запад, где была когда-то и снова непременно будет Польша, но где пока что идут бои отрядов Армии Крайовой с остатками частей вермахта. Парень не похож ни на немецкого шпиона, ни на связного АК. Не похож он и на искателя приключений.

Станислав Дыгат, сценарист фильма, тонко и проникновенно рисует внутренний мир своего героя, однако многое не договаривает, не поясняет, что у того позади. Может быть, погибшие родные, разрушенный дом, оскверненная любовь? Во всяком случае, он — поляк, и то, что заставляет его искать новую жизнь в прифронтовом районе, наверняка имеет не романтические, а весьма реальные причины. В общем, Роман, пожалуй, просто опустошенный и озлобленный войной парнишка, решивший спрятаться от жизни, приспособиться. Запад для него — место, где можно хоть какое-то время прожить, не завися ни от кого. Но конечно же, объяснить это все невозможно, и потому Роман молчит, насмешливо поглядывая на всех. Объявить себя кочегаром — значит для него покончить с надоевшим допросом. И он, не задумываясь, лезет на паровоз, явно намереваясь сбежать где-нибудь там, на западе, как только представится случай.

Но Роман не сбежал. И вот в том, **почему** он остался на паровозе до конца, и состоит принципиальное отличие этого фильма от картин 1956—1959 годов. Можно сказать, что «Дорога на запад» спорит со старыми военными фильмами, предлагает качественно новое освещение главной их темы — темы героизма.

И солдат, и машинист, и Роман — бесспорно герои. Но героизм их — разный. Героизм солдата и машиниста — это, так сказать, естественный, обычный, будничный героизм. То, что они совершают,— это дело их чести и совести: иначе поступать они не могут. А Роман вначале — герой поневоле. Напали бандиты — и он шурует, чтобы умчаться подальше от смерти. На какой-то станции, забитой суматошными беженцами, он готов уже был остаться: у молоденькой дежурной такие зовущие глаза. Но на станцию налетают «юнкерсы», и молодая женщина сама принуждает его вернуться на паровоз, увезти прочь опасный груз.

Однако настает час, когда его героизм становится осознанным.

В городе, покинутом людьми, Роман встретил девушку, такую же одинокую и неустроенную в жизни, как он сам. Они еще не сказали друг другу ни слова, но уже поняли, что могут быть счастливы вдвоем. И вот найдена пустующая квартира. Роман — в уютном кресле с сигаретой, девушка готовит ужин. Дверь — настежь, и их взгляды почти не отрываются друг от друга. Похоже, что Роман действительно нашел все то, ради чего стремился на запад Польши.

Но зритель уже не верит в такой «хэппи энд». Путь до этого города был долгим, и в пути произошло нечто, что критики называют «развитием образа», а лекторы — «перевоспитанием индивидуалистически настроенной молодежи». Хотя, право, ни то, ни другое определение не хочется прилагать к этой картине и к этому герою.

Здесь уместно будет вспомнить, что режиссер Богдан Поремба пришел в художественное кино из документального. Кое-что из своего опыта документалиста Поремба использует и в «Дороге на запад». Авторы не **рассказывают** историю, а словно бы **восстанавливают** ее, чтобы с документальной точностью показать, как вели себя в данных обстоятельствах действующие лица. Но в отличие от «Лунатиков» (1960), первого фильма Порембы, камера здесь не безучастна, как зеркало, а страстна и субъективна, как спорщик. И она, как мы уже сказали, действительно спорит, и не с кем-нибудь, а с самими Мунком и Вайдой. Их понятию героизма, неразрывно связанному с грустной усмешкой, страданиями, одиночеством, определяемыми как «национальный комплекс» (об этом писал критик

Болеслав Михалек), здесь противопоставлен героизм как с о з н а т е л ь н ы й акт, обусловленный чувством долга, товарищеской взаимопомощи и высокого человеческого достоинства.

Поремба детально прослеживает путь Романа к подвигу. Едва старик-машинист увидел, как тот держит лопату, так сразу же в ярости начал поносить бездельника и самозванца. Роман не обижается, но и в долгу не остается. Однако дорога длинная и опасная. И постепенно между стариком и юношей, а затем и солдатом возникают иные отношения. Очень простые и естественные отношения людей, делающих одно трудное дело. Это отнюдь не «перевоспитание», не начало дружбы. Но пока дело не доведено до конца, между всеми втянутыми в него существует «круговая порука» — порука честных, цельных, настоящих людей. Потому-то Роман вздрагивает в мягком кресле, когда слышит несущийся со станции, похожий на крик боли гудок паровоза. Он знает, что это может быть только криком опасности. И Роман не может не идти, не бежать туда. То, что его связало с докучливым стариком и немудреным солдатом, сильнее всего остального в жизни. Гудок паровоза — и он внутренне отстраняет себя от всего, уходит, не прощаясь и не обещая вернуться.

Эта сцена лучшая в фильме как по изобразительному решению, так и по большой внутренней правде. Ни он, ни она не произносят ни слова. У парнишки на лице нет колебания,— может быть, пожалуй, горечь, но не жалость к себе. У девушки лишь темнеют глаза и опускаются руки: снова одна, снова неустроенность и страх. Но задержать его она даже не пытается.

Ни слова не произносит Роман и на станции. Лежит, раскинув руки, солдат. Стоит растерянный старик. «Кочегар?» — спрашивает верзила-эсэсовец, тыча автоматом в Романа. Кочегар. Это спасает его от участи солдата.

Смерть старика и юноши, хотя мы и успели их полюбить, не потрясает нас. Очевидно, мы внутренне подготовлены к мысли, что она неизбежна. Но, может быть, здесь виной и своеобразная эстетика польской школы кино, в течение многих лет приучавшая зрителей к неизбежно трагическому концу? Мы ведь начали с того, что указали на «похожесть» картины Порембы на многие давние фильмы. Похож, значит, и финал картины?

Похож и не похож. Поремба и здесь, используя опыт, сохраняя достижения польской школы кино, преодолевает ее мрачноватую эстетику. «Дорога на запад» — одно из интереснейших свидетельств новых поисков в польском кино. В этом ценность картины, хотя формально она и уступает военной «классике».

Неизбежна ли гибель героев? Конечно, если они остановят поезд в расположении польских войск. Но не остановить они не могут. Их взгляды не спрашивают друг друга, а только советуются о способе и моменте нападения на охрану.

В т а к о й готовности к смерти — глубокое отличие от многого из того, что мы видели раньше. Здесь нет обреченности и чувства фатальной неизбежности гибели. Герои «Дороги на запад» идут на смерть с внутренней свободой и осознанной убежденностью в целесообразности и оправданности, если можно так выразиться, своей смерти.

Отличие, кажется, небольшое, но оно меняет окраску всего. Трагедия становится оптимистической.

Р. Соболев

«САМЫЙ ДЛИННЫЙ ДЕНЬ»

(США)

Недавно в Стокгольме я смотрел фильм «Самый длинный день». Сеанс начался с рекламных кадров нового голливудского боевика «Тарас Бульба». Может быть, когда этот фильм выйдет, о нем напишут и у нас, наверно, есть за что пожурить авторов: Гоголя они «переосмыслили», старого Тараса превратили в эдакого запорожского ковбоя. В фильме — стандартный комплекс: роковые страсти, бешенство коней, сабельный вихрь и даже цыганщина. Меня эти кадры рассмешили.

Я поглядывал на зрителей: они доверчиво смотрели на вымышленного Тараса, затем, когда рекламная часть кончилась и по экрану поплыли транспортные суда американцев, с той же доверчивостью, посасывая леденцы, наблюдали за перипетиями вторжения.

Шла киноэпопея об открытии второго фронта, о 6 июня 1944 года (название фильма «предсказал» гитлеровский фельдмаршал Роммель — однажды он заявил, что день открытия второго фронта будет самым длинным днем).

Фильм считается американским, но в нем звучит не только английская, но и французская, и немецкая речь, и создан он кинодеятелями четырех стран: США, Великобритании, Франции и ФРГ. В данном случае американский продюсер Даррил Занук является чем-то вроде американского генерала Лемнитцера, командующего войсками НАТО: «Самый длинный день» — первая серьезная попытка объединить под американской эгидой искусство ведущих западных стран, установить эстетические критерии НАТО.

Даррил Занук умело проводит идеологическое вторжение. Зрителю интересно. Мастерство операторов, постановщиков, актеров создает почти полную иллюзию кинохроники, многое кажется достоверным: напряженный канун операции, совещания в штабах, выброска парашютистов.

С а м ы й д л и н н ы й д е н ь разбит на часы, на минуты: 4.05... 4.06... 6.31... 7.20... Действие переносится с десантного судна, где ливень хлещет по

лицам американских мальчишек-солдат, в штаб-квартиру Эйзенхауэра, к его добродушным, но мужественным офицерам, в плавучую казарму англичан, оттуда — в Нормандию, где замерли в кустах взаимодействующие с войсками партизаны, в штабную виллу фон Рундштедта (холеные генералы с сигарами) и в дот, откуда сквозь окуляры бинокля немецкий майор, похолодев от ужаса, увидел: движется на побережье неумолимая армада союзников.

В фильме два часа из трех с половиной занимает бой: прорыв береговых укреплений, штурм, отчаянное сопротивление немцев и торжество союзнической пехоты. Нашлось место для своего рода анализа (здесь фильм превращается в учебный, в «пособие» для слушателей военных академий и молодых офицеров): причины победы союзников — четкость взаимодействия родов войск, продуманность обманных операций, внезапность, тщательность подготовки; недостатки «немецкой стороны» — догматизм, неумение высших штабов быстро переориентироваться в зависимости от изменившейся обстановки, рассредоточенность авиации, преступная беспечность Гитлера, который в ночь на 6 июня принял таблетку снотворного, и нерешительность Йодля, который не осмелился без санкции фюрера подтянуть к побережью танковые резервы.

И вот беспомощно мечется в воздухе одинокий немецкий самолет, юноша-летчик с искаженным от смертельной обиды лицом, плача, расстреливает последнюю ленту; майор на «опеле» сквозь дым, сквозь дождь пытается прорваться к огневым точкам—тщетно. Союзники навалились, давят всей своей чудовищной мощью: чем их сдержать? Нужны танки, танки, но фюрер спит, и в отчаянии прикладывает пальцы к вискам Рундштедт, чертыхается Роммель, чопорные генералы расшибают монокли о ломберные столы: ф ю р е р с п и т! Эта фраза повторяется неоднократно, в ней — ключ к разгадке «немецкой трагедии», и когда один из немецких генералов восклицает: «Запомните этот день! Великая армия проигрывает войну из-за того, что ее полководец принял таблетку снотворного!» — зал добродушно смеется. Доверчивому зрителю, который интеллектуально подготовлен к восприятию голливудского «Тараса Бульбы», нужна простая мораль, несложный бытовой вывод: за беспечность приходится порой платить слишком дорого, кто хорошо подготовился к делу, тот выиграл!

Кто в 1963 году объяснит стокгольмскому (в известном смысле «классическому западному») зрителю, куда девались тогда гитлеровские танки и авиация? Может быть, кинообъективы перенесут нас на Восточный фронт, дадут возможность обозреть гигантское, заваленное битым немецким железом пространство от Волги до Румынии, от Ленинграда до Польши, покажут передний край великой битвы на востоке, где к тому времени уже окончательно была решена судьба гитлеровской Германии, решена настолько, что западным союзникам пришлось поторапливаться со своим «самым длинным днем»?

Но о Восточном фронте, о Советской Армии, о русских нет в фильме ни единого упоминания, ни одного кадра.

Наивно упрекать натовское искусство в бесстыдстве и недобросовестности, но задета болевая точка нашей памяти: мне захотелось кое-что вспомнить, две годовщины — 6 июня 1942 и 1943 годов. Ограничусь справками — не больше.

6 июня 1942 года истекал кровью Севастополь, шли тяжелые бои северо-восточнее Харькова, на Воронежском направлении и в Донбассе.

В этот день в Лондоне и в Нью-Йорке правительства США и Англии заверили советских делегатов в том, что второй фронт будет открыт в 1942 году.

В этот день в Лиссабоне и в Швейцарии представители промышленных и финансовых кругов США и Англии вели переговоры с немцами о сепаратном мире...

6 июня 1943 года назрело сражение под Курском. Это было уже после битвы на Волге; мы выросли, выстояли, окрепли, научились побеждать, но мы все еще воевали одни.

6 июня 1943 года союзники прекратили отправку караванных судов с оружием и продовольствием в северные порты Советского Союза. И нам стало еще труднее.

Летом 1943 года на Тегеранской конференции Советское правительство подтвердило, что наступление союзников на западе будет поддержано нашим наступлением на востоке.

Вот путь через два шестых июня — к «самому длинному дню»...

«Самый длинный день» — фильм не о победе над фашизмом, не даже о крови тех, для которых самый длинный день оказался самым коротким. В фильме война идет не с гитлеризмом, не с фашистской чумой, а происходит соперничество двух штабов: германского и эйзенхауэровского.

Барабанная дробь, символически обозначающая немецкую оккупацию, не меняет существа дела. Немцы в картине представлены исключительно своим генералитетом и высшим офицерством вермахта — достойными и респектабельными «противниками», которым просто-напросто не повезло на ефрейтора-фюрера.

И в этом-то состоит главное «зерно» фильма, задача которого прославить главных партнеров НАТО, воспеть их «боевое прошлое» и «потенциальные возможности» в будущем.

— Смотрите, кто мы! — как бы говорит фильм.— Случилось так, что нам пришлось воевать друг против друга. Теперь наши силы объединены. Замечательные военные кадры Германии, избавленные от идиота Гитлера, в содружестве с теми, кто так блестяще провел операции «самого длинного дня», несокрушимы!

А что касается крови народов, исторической правды и человеческой совести,— то это всего лишь эмоции.

Вот почему в этом всем своим подтекстом и духом направленным против нас фильме не нашлось места для Восточного фронта. Кто же станет «поднимать» «вероятного противника»?

Времена меняются. Мы помним, как в годы войны честные деятели американского и английского кино изображали подлинное лицо гитлеризма, подвиг советского народа, ненависть простых людей США и Англии к фашизму. Были «Седьмой крест», «Песня о России», трагическая «Повесть об одном корабле» («... в котором мы служим»), незатейливый «Джордж из Динки-джаза». Это были фильмы-друзья, фильмы-союзники.

Теперь время иных песен, иных фильмов. И вот — «Самый длинный день».

Горько, что до участия в этом вероломном фильме унизились хорошие актеры...

Лев Гинзбург

«БЕЗ ИМЕНИ, БЕДНЫЕ, НО ПРЕКРАСНЫЕ»

(Япония)

Это фильм о счастье, вернее, о долгом, будничном, часто горьком и трудном пути, который проходят двое обездоленных, завоевывая счастье. Крупным планом, из затемнения — руки. Это эпиграф фильма: руки, передающие азбуку глухонемых. (Герои фильма Акико и Митио — глухонемые.) Я не знаю, о чем говорится в этих первых кадрах, да это и не существенно. Важно другое — это чуткие, добрые, прекрасные руки; они о чем-то настойчиво просят и сами с готовностью откликаются на чужую мольбу. Есть такое старинное выражение — протянуть руку помощи. Много раз на протяжении фильма вы вспомните его и ощутите добрую, мудрую силу человеческой руки. Вы привыкнете к немому языку жестов и научитесь различать за его прихотливыми иероглифами самую суть, так часто скрытую в сутолоке слов.

Немота ограждает героев от пустословия, и режиссер и автор картины Дзендзо Мацуяма умеет пользоваться этим. В лучших эпизодах идея фильма раскрыта с графической ясностью и лаконизмом. Вот первые дни совместной жизни Акико и Митио; они дома, за столом. В кадре ничего лишнего, только он и она, а между ними пролегло, разделяя их, длинное-длинное, увеличенное широким экраном поле стола. Близко и далеко: так можно прожить всю жизнь — рядом, но на бесконечном расстоянии друг от друга... Но Митио протягивает руки, и Акико отвечает стремительным нежным движением, и на мгновенье их руки соединяются, замирают, словно мост над пропастью, ведущий от человека к человеку, от сердца к сердцу...

Многое ли выдержит этот хрупкий мостик?

Неторопливо текут годы, заполненные повседневными заботами, радостями, чаще горестями, годы нужды, унижений, изнуряющей борьбы за хлеб насущный. Гибель первого ребенка, отчаяние Акико и Митио, безработица... Каждый новый удар судьбы герои принимают как неизбежный—такова жизнь, другой они не знают. И после каждой катастрофы они упрямо идут дальше, держась за руки, и заново возводят хрупкое здание своего счастья.

Но вот наступает момент, когда Акико не выдерживает. Только что прямо у нее на глазах брат ограбил дом, увез швейную машинку—главный источник существования семьи. И дело не только в этом, но и в той беззащитности, которую она ощутила, в наглом торжестве зла. Мы видим руки Акико, судорожно цепляющиеся за борт машины, нежные, хрупкие, а по ним — яростная дробь кулаков, а потом удар каблуком, еще и еще, и пальцы, беспомощные, раздавленные, разжимаются, и машина победно уносится со своей добычей. И тогда Акико решает уйти из дому, не в силах более нести свой крест.

И снова, как и всю жизнь, ей возвращает силы любовь и доброта Митио. Это лучшие кадры фильма, строгие и патетичные. В них добрый пафос фильма выражен с наибольшей силой. Митио догоняет жену, вскакивает в уходящий поезд, пробиваясь через плотную толпу людей, пересекает вагон и останавливается — перед ним стена, а дальше еще одна, а там, за этими двумя стеклянными перегородками, на площадке другого вагона — Акико. До нее не дотянуться, не достучаться, она не видит его и услышать тоже не может. Но Митио все равно протягивает руку, и стучит, и смотрит, и снова стучит. И Акико поднимает глаза, встречается с ним взглядом, но поспешно качает головой — нет, нет, все кончено. И вот начинается такой внешне спокойный, медлительный, такой внутренне напряженный, драматичный поединок надежды и отчаянья... Добрые сильные руки Митио терпеливо убеждают любимую, пока наконец лицо ее не озаряется робкой улыбкой надежды... Кейдзю Кобаяси (Митио) и особенно Хидеко Такаминэ (Акико) наделены счастливым и редким талантом — они умеют все высказать без слов, передать взглядом, жестом, улыбкой почти неуловимые движения души. В сцене на площадке вагона их искусство достигает совершенства.

Но вот финал фильма. В кадре — Акико и Митио. Кажется, будто именно их, их подвиг любви и доброты славит торжественный хор школьников. Их сын, так долго причинявший им одни лишь огорчения, поет в первом ряду, он — лучший ученик, и слезы счастья текут по лицу Акико. В довершение ко всему неожиданно появляется Атио, которого Акико когда-то спасла во время бомбежки. Много лет прошло с тех пор, теперь это уже взрослый, красивый юноша, но сердце его полно благодарности, и он взволнованно протягивает руки к своей спасительнице...

Так в финале с его несколько сентиментальной назидательностью особенно отчетливо проступает уязвимость жизненной философии Мацуяма. Его фильм строится прямолинейно, как притча: всякое доброе деяние в конце концов вознаграждается, а злоба и корысть наказуются. Совсем не случайно режиссер выбрал героев самых обделенных и обиженных, отгороженных от жизни, от людей двойной стеной глухоты и молчания. Нетрудно разгадать прозрачную символику фильма: человек в этом мире глух и нем, пробиться друг к другу, понять друг друга мучительно трудно (мотив, типичный для современного зарубежного искусства).

Но то, что в других произведениях, порой талантливых, сильных, но проникнутых безысходностью, отчаянием,— итог, вывод, в фильме Мацуямы — лишь исходная позиция. Он стремится внушить надежду и веру в счастье, доказать, что оно возможно, несмотря ни на что, а это дорогого стоит.

М. Злобина

АНГЛИЯ

Линдсей Андерсон — один из известнейших английских кинокритиков — с недавнего времени занимается также и кинорежиссурой. Он поставил несколько документальных фильмов, среди которых «Дети четверга» и «Ежедневно, кроме рождества», были награждены премиями. Сейчас на экраны страны выходит первый художественный фильм, поставленный Андерсоном. Это экранизация романа Дэвида Стори «Эта спортивная жизнь», рассказывающего об игроках в регби и о тех, кто эксплуатирует их. В главных ролях заняты актеры Ричард Гаррис и Рейчел Робертс.

Английская печать высоко оценивает новый фильм Линдсея Андерсона, отмечая жестокую и трагическую правду этого кинопроизведения.

БОЛГАРИЯ

Студия научно-популярных фильмов в Софии с каждым годом увеличивает выпуск картин, знакомящих зрителей с актуальными вопросами науки и техники, с новостями социалистической промышленности и сельского хозяйства. В прошлом году на студии создано 35 фильмов (в том числе по четыре номера журналов «Наука и техника» и «Новости сельского хозяйства»). Болгарские научно-популярные картины были представлены на восьми международных киноконкурсах года, а «Азбука жизни» режиссера Любена Цолова получила почетный диплом на Международном фестивале научно-популярных фильмов в Варшаве.

ВЕНГРИЯ

Режиссер Янош Гершко («Железный цветок», «Три этажа счастья») работает над фильмом «Разговор». Это будет история человека, в свое время невинно осужденного, а затем вернувшегося к нормальной жизни. В главной роли — Имре Шинкович.

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

«Банда бритоголовых» — новый фильм студии ДЕФА о банде молодых преступников. Переезжая на мотоциклах с одной стройки на другую, они зарабатывали бешеные деньги. В свободное от работы время дебоширили, пьянствовали и в конце концов совершили тяжелые преступления. Режиссер фильма Рихард Грошопп. В главных ролях: Ульрих Тайн, Ютта Ваховьяк, Пауль Берндт, Бригите Краузе и другие.

ДАНИЯ

Режиссер Бьерне Хеннинг-Иенсен закончил работу над новым фильмом — экранизацией романа Кнута Гамсуна «Пан». Главные роли в фильме исполняют известная шведская киноактриса Биби Андерссон (Эдварда) и Ярл Кулле (лейтенант Глан).

Как отмечает норвежская газета «Фрихтен», большой удачей фильма являются «прекрасные съемки, передающие поэзию и красоту северной скандинавской природы (оператор Гуннар Фишер).

Время действия романа перенесено в наши дни. Лейтенант Глан и другие герои романа стали в фильме современными молодыми людьми. И эта модернизация — самое неудачное в фильме: зритель не чувствует колорита времени романа».

ИТАЛИЯ

Один из старейших итальянских кинорежиссеров Кармине Галлоне приступил к съемкам фильма «Кармен из квартала Трастевере» — новой экранизации новеллы Мериме «Кармен».

В заглавной роли снимается Джованна Ралли, на роль Хосе приглашен французский актер Жак Шаррье, знакомый советским зрителям по картине «Бабетта идет на войну».

●

Туринский инженер Винсерти разработал процесс съемки и демонстрации круговых панорамных фильмов, основанный на совершенно иных принципах, чем те, что положены в основу современной циркорамы. Для съемки (и демонстрации) фильма по способу Винсерти нужен только один аппарат, снабженный набором движущихся призматических устройств.

Интересно отметить, что когда Винсерти пытался запатентовать свое изобретение в нескольких странах, он всюду получил отказ, мотивированный тем, что предлагаемый им принцип технически неосуществим. Тогда Винсерти сам изготовил комплект аппаратуры и доказал на практике пригодность этой аппаратуры к эксплуатации. Недоверчивые консультанты патентных организаций принуждены были сдаться. Пока неизвестно, где и когда будет снят первый фильм по системе Винсерти, где и когда будет построен первый кинотеатр для его демонстрации.

ПОЛЬША

Александр Форд начал работу над полнометражным документальным фильмом о проблемах войны, который он будет ставить на студии Войска Польского и закончит еще в этом году.

ПОЛЬША

Один из наиболее популярных польских режиссеров Ян Рыбковский поставил фильм «Встреча в «Сказке». «Сказка» — это название кафе в небольшом городке. В городке большое событие — открытие памятника, съехалось множество людей. И вот появляется еще один человек, бывший военный врач, когда-то живший здесь. Он опоздал на открытие памятника, поговорил мимоходом со старыми товарищами по оружию и направился в «Сказку». Просто так, напиться кофе. В кафе пусто и тоскливо. Кроме него здесь только пианист, который приехал на концерт. Пианист живет в большом городе, но когда-то во время войны он был здесь, в «Сказке», и вот теперь эти два человека, чьи судьбы в годы войны были связаны, встретились...

Фильм Рыбковского пронизан лирикой и оптимизмом, в нем множество интересных наблюдений о жизни небольшого городка, наблюдений, окрашенных теплым юмором.

●

На студии документальных фильмов режиссер Ежи Зярник закончил работу над фильмом-альбомом «Обычный день гестаповца Шмидта». Фильм основан на материалах комиссии по расследованию зверств гитлеровцев в Польше. Среди этих материалов — фотоальбом гестаповца по фамилии Шмидт с его собственными комментариями. «Тематика» альбома — расправы фашистов над подпольщиками.

США

«Америка, Америка» — фильм под этим названием поставлен по собственному сценарию режиссером Элиа Казаном. Фильм Казана снимался в Греции и США.

Это история бедного молодого эмигранта, пустившегося на «завоевание Америки», подобно тому как это сделал сам Казан тридцать лет назад. Фильм рассказывает о том, какое потрясение испытал юноша, соприкоснувшись с «машинной цивилизацией» Америки. На эту же тему Элиа Казаном написана и книга, также носящая автобиографический характер.

ФЕДЕРАТИВНАЯ РЕСПУБЛИКА ГЕРМАНИЯ

Скандальная история с журналом «Шпигель», которая в течение нескольких месяцев была в центре внимания мировой общественности, станет темой нового фильма. Авторское право зарегистрировано в Висбадене Карлом Фредериком Баседовым, который рассказывает в своем сценарии о незаконных действиях федерального суда, запретившего выпуск журнала.

ФРАНЦИЯ

Два года назад режиссер Анри Торран выпустил фильм под названием «Безумные годы». Используя хронику двадцатых годов, а также отрывки из художественных фильмов, режиссер воссоздал на экране различные события, относящиеся к тому периоду.

Свой следующий документальный фильм «Короткая память» Торран сделал совместно с Франсин Премейслер. Первая половина фильма посвящена вишистскому периоду в истории Франции. Фильм рассказывает о предателях-коллаборационистах, о героях движения Сопротивления. Кинодокументы напоминают французам, что принесли их стране фашизм и оккупация. По мнению Жоржа Садуля, вторая половина картины, в которой показаны события в США, Англии, СССР и особенно в Испании, страдает эклектичностью, стремлением сказать слишком о многом, что в общем ослабляет силу воздействия документов. Но эти частные замечания, по мнению того же Садуля, нисколько не уменьшают значения картины для молодежи, которая «слишком мало знает о той эпохе, в значительной степени определяющей ее сегодняшнее положение».

●

Жан-Люк Годар завершил фильм «Карабинеры». Сценарий написан режиссером совместно с Роберто Росселини и Жаном Грюо.

«Фильм этот снова направлен против войны»,— заявил Годар. (Его предыдущая картина на антивоенную тему «Маленький солдат» была в свое время запрещена французской цензурой.)

В дальнейших планах Годара — фильм «Презрение» по роману Альберто Моравиа.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режиссер Драгослав Голуб работает над документальным фильмом «Открытка для палача», в который будут включены киноматериалы, относящиеся к преступной деятельности гауптштурмфюрера СС Стефана Ройко. Ройко и его жена внесены в чехословацкий список военных преступников. Оба они проживают на Западе и находятся на свободе. В фильме в качестве главного свидетеля злодеяний Ройко выступает один из бывших заключенных, работавший в крематории, где сжигали трупы жертв, замученных и расстрелянных фашистским палачом.

Отовсюду

НОВЫЕ РАБОТЫ ПОЛЬСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

В сентябре прошлого года по всей Польше праздновались «Дни польского фильма». Зрителям были снова показаны наиболее интересные фильмы послевоенного периода, и, кроме того, шесть фильмов демонстрировались впервые. Как всегда, подчеркивалось большое культурное и политическое значение этого мероприятия.

Однако энтузиазм очень скоро пропал. Старые фильмы, конечно, не подвели, однако новые не смогли снискать расположения зрителей. Столбцы газет и журналов были полны горечи, и эта горечь была особенно чувствительна потому, что еще так недавно голова шла кругом от успехов на международных фестивалях.

«Дни польского фильма» давно окончились, и вот понемногу, без излишнего шума стали появляться на экранах кинотеатров новые интересные фильмы.

Перестали раздаваться такие громкие слова, как кризис, тупик и т. п. Наоборот. Есть основания полагать, что некоторые новые польские фильмы как по обсуждающимся в них проблемам, так и по высокому художественному уровню представляют собой новые зарождающиеся тенденции в польском кино. Впрочем, гороскопы в искусстве, подобно прогнозам погоды, часто не оправдываются.

Мне хотелось бы рассказать здесь советским читателям о трех новых польских фильмах, которые, по моему мнению, заслуживают особого внимания. Сопоставление их довольно случайно, однако общим для всех них является высокий художественный уровень, широта взглядов на вопросы современности, попытка понять современного человека.

Вот «Голос с того света» Станислава Ружевича. Проблематика фильма может показаться довольно необычной, но, к сожалению, она злободневна и характерна для современного развития нашего общества, в котором борьба нового со старым еще очень упорна и трудна.

Герой фильма Ружевича — знахарь, который, используя свою ловкость, ум и умение подчинять себе людей, находит довольно большую группу пациентов.

Знахарь Аксамитовский располагает «методами», которые науке недоступны. Аксамитовский делает чудеса, лечит и утешает, горячо поддерживает неосуществимые человеческие мечты и иллюзии. А когда среди своих пациентов он находит женщину, которая якобы слышит голоса с того света, голоса умерших, Аксамитовский предлагает ей сотрудничество. Теперь они действуют вместе, цинично и беспощадно используя человеческие слабости для получения денег. Они не останавливаются ни перед чем. Шарлатаны в конце концов терпят крах, а их жертвы попрежнему глубоко несчастны.

Фильм Ружевича — это не только осуждение всякого рода аксамитовских, но одновременно осуждение равнодушия к человеческой боли.

Теми следами, которые оставила война в сердцах и мыслях современного человека, занимается Войцех Хас в своем фильме «Как быть любимой».

Ванда Кучицка в фильме «Голос с того света»

Збигнев Цибульский, Барбара Краффтувна и Мария Коханьска в фильме «Как быть любимой»

Кадр из фильма «Как быть любимой»

«Как быть любимой» — это история любви без взаимности, любви во времена оккупации и войны.

Фелиция — начинающая актриса — должна была играть в театре Офелию, Виктор репетировал Гамлета. Репетиции в театре прервала война. В кафе, где работает теперь Фелиция, Виктор дал пощечину своему бывшему коллеге по театру, а теперь агенту гестапо. Героический поступок или глупость? И вот не сыгравшему свою роль Гамлету грозит смерть. Он прячется в квартире Фелиции. Во имя своей первой большой любви, для спасения жизни самого близкого ей человека девушка проходит через самые страшные унижения. Ее насилуют гестаповцы, а когда на ее дом падают подозрения, она начинает работу в немецком театре... Приходит освобождение. Виктор впервые за много лет может выйти на улицу. Товарищеский суд лишает Фелицию права выступать в театре в течение нескольких лет. Виктор покидает ее и впоследствии кончает с собой.

Не следует, конечно, судить о фильме на основе этого схематичного пересказа. Несмотря на то что вся история подается как воспоминания Фелиции, режиссер ограничивается только объективным показом фактов, не производя их оценки с точки зрения героини.

Не сыгравшая свою роль Офелия, попавшая в несчастье официантка, Фелиция сегодня — известная и популярная актриса — летит самолетом в Париж. Улыбается, разговаривает. Оставила ли на ней какой-нибудь след война?..

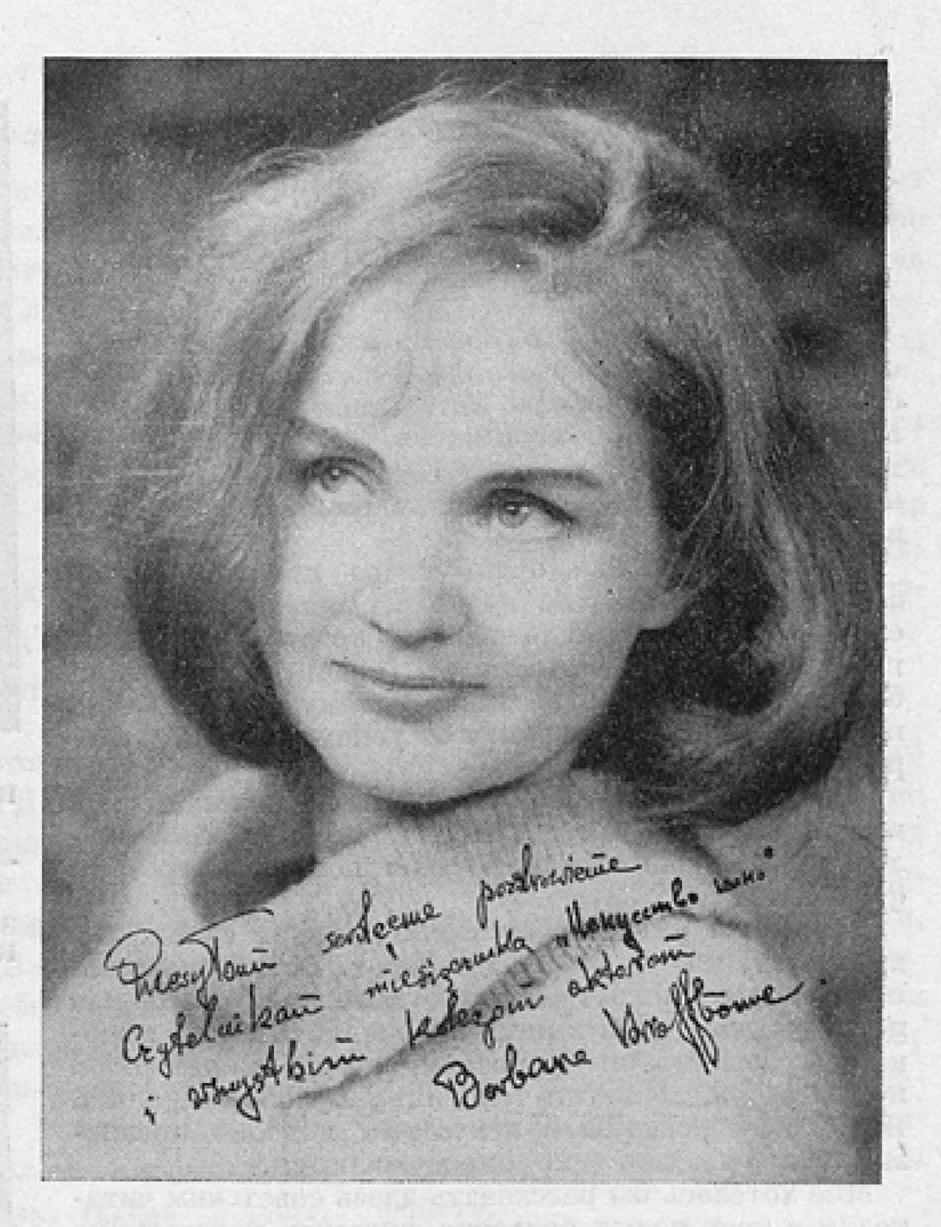
Дополнительную ценность фильму придает замечательная игра Барбары Крафftувны — популярной актрисы театра, кино и телевидения. Ее партнером в фильме выступил Збигнев Цибульский.

И, наконец, немного веселого. Сатирическая комедия «Едут гости, едут» (так называется популярная польская песня). Фильм, поставленный группой молодых режиссеров под руководством Антони Богдзевича.

Каждый год с наступлением лета в Польшу съезжаются десятки, а то и сотни поляков из Америки, людей, которых когда-то голод и безработица вынудили покинуть родину. Пожилые ищут воспоминаний, может, невеселых, однако дорогих, молодые ищут жен — настоящих, хозяйственных и красивых полек. Это и составляет сюжет фильма «Едут гости, едут». Фильм состоит из трех новелл. Гость из первой новеллы приехал с подарками к своему дяде в Варшаву; гость из второй новеллы — в деревню в поисках жены; третий делает свой маленький «бизнес»: помещает горсточки польской земли в маленькие урны, намереваясь потом продать эту землю тоскующим по родине землякам как национальный сувенир. В фильме много забавных ситуаций. Он полон юмора, однако зачастую юмор этот горек, острая сатира направлена как в сторону гостей, так и в сторону хозяев.

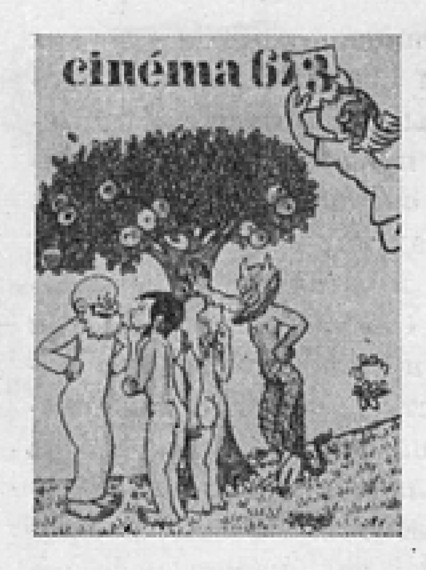
«Едут гости, едут» принадлежит к числу наиболее удавшихся комедий последних лет. Интересная тема, умелое использование сатирического жанра, хорошие съемки и жанровые зарисовки нравов. Фильм этот пользуется большой популярностью среди польских зрителей.

Богумил ДРОЗДОВСКИЙ



«Сердечный привет читателям журнала «Искусство кино» и всем коллегам-актерам. Барбара Крафftувна»

Митчел Коваль (в центре) в фильме «Едут гости, едут»



«СИНЕМА 63»

(Франция)

Журнал «Синема», прибавляющий ежегодно вот уже восемь лет подряд к своему основному названию две последние цифры года, издается Французской федерацией киноклубов. Стало быть, журнал ориентируется на многочисленных членов этих клубов, то есть любителей кинематографа, представителей самых различных слоев населения, и призван удовлетворять интересы этой жадной до всего нового аудитории.

Справляется ли журнал с этой основной своей задачей? На первый взгляд, если судить по письмам читателей, опубликованным в декабрьском (№ 71) выпуске «Синема 62», не очень, ибо почти все их авторы спорят с авторами статей и критических заметок, помещенных в предыдущих номерах журнала. Один из корреспондентов не удовлетворен оценкой творчества американца Фуллера и итальянца Антониони, другой дает уничтожающую критику фильму «В прошлом году в Мариенбаде», вознесенному до небес авторами «Синема 62», третий берет под защиту раскритикованный (и в общем, справедливо) американский фильм «Мистер Гоббс едет в отпуск», четвертый упрекает редакцию за недостаточное место, уделяемое французскому кино... Только один автор письма доволен журналом: его устраивает оценка творчества недавно дебютировавшего в кино режиссера Жоржа Лотнера.

Однако нам представляется, что такой подбор писем имеет под собой определенную тенденцию. Журнал как бы взывает к активности читателя; возникает разговор, диспут, который является особенностью киноклубов Франции, где не только смотрят картины, но и обсуждают их.

Обратимся однако к письму Жана Шейру, того самого, который призывает редакцию уделять большее внимание французскому кино, которое «ценой лишь больших усилий добывает себе место на ваших страницах». С этим действительно трудно не согласиться. Большая часть журнала отводится зарубежным событиям и фильмам. Достаточно заглянуть только в тот же декабрьский номер. Оставляя в стороне стихотворный ответ главного редактора Пьера Бийара на обвинения его в «диком антиамериканизме», ответ, суть которого можно резюмировать прозаической фразой: «Мы ЗА американские фильмы, если они хорошие»,—мы находим здесь и ряд других материалов по зарубежному, в частности американскому, кино, например, большую подборку о новом фильме Орсона Уэллса «Процесс» (по роману Кафки). Кинокритик Энрике Мартинец анализирует работу режиссера, актеров и приходит к выводу, что «Уэллс вернулся к стилю «Гражданина Кейна» с большими движениями крана, с грандиозными панорамами. Он показывает нам всю коллекцию накопленных после этого фильма приемов, обогащенных к тому же опытом двадцати двух лет размышлений, которые разделяют эти две картины».

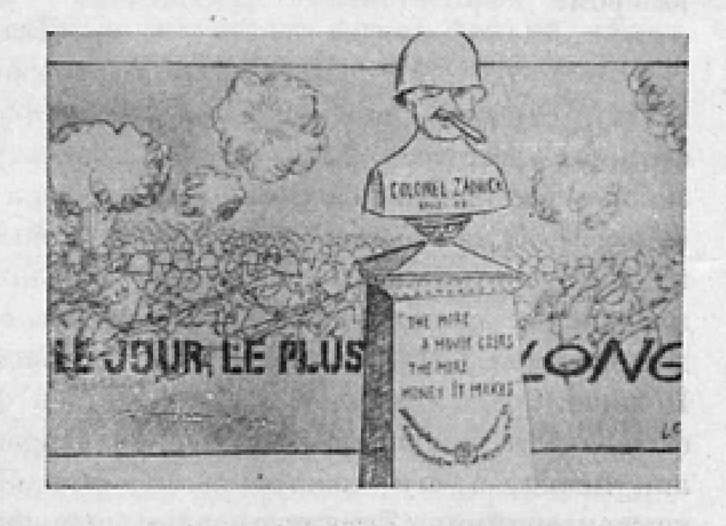
Журнал помещает обширные материалы о «новом лице итальянского кино», в котором видит три тенденции: во-первых, «психологические поиски в традициях Антониони», во-вторых, «интерес к политическим и социальным проблемам, связанным с современностью (положение рабочих, молодежь, мафия, недостаточное развитие одной части страны)», и, наконец, глубокий интерес к истории, еще недавно запретной теме «длинной ночи 43-го года», года падения фашизма и размаха движения Сопротивления.

Журнал дает 25 кратких биографий молодых итальянских кинорежиссеров. Большинство этих имен еще мало известно у нас. Это Бальди, Каприоли, Грегоретти, Нелли, Рози, Росси, Дзурлини и другие.

Итальянскую подборку заключают несколько интервью. Особенно интересна беседа с Валентино Орзини и двумя братьями Тавиани, работающими вместе и недавно сделавшими свой первый художественный фильм «Человек, которого надо уничтожить». Это большое социальное полотно. Авторы рассказывают о трудностях, связанных с созданием картины, трудностях, которые были особенно велики в силу того, что все трое — члены итальянской Коммунистической партии.

«Процесс»

«Завтра будет новый день»



«Чем больше денег стоит фильм, тем больше денег он приносит» — гласит изречение на «памятнике» продюсеру фильма «Самый длинный день» Зануку

Одна из ближайших работ братьев Тавиани — фильм о кинорежиссере-коммунисте. Фильм этот будет содержать автобиографические элементы, герой его будет вплотную сталкиваться с «болезнями общества» в ходе съемок своей картины.

Элио Петри делится своими мыслями о положении итальянского кино (он настроен оптимистически); Эрипрандо Висконти (племянник Лукино Висконти) считает, что без французской «новой волны» молодые режиссеры Италии не получили бы первую постановку: знакомый нам по «Вакантному месту» Эрмано Ольми отмечает, что «молодежи трудно делать то, что ей хочется».

Вслед за зарубежными материалами (кроме уже названных журнал печатает «Последнее интервью с Анджеем Мунком» и статью американского режиссера Роберта Россена, который делится своими мыслями о киноискусстве Америки и других стран) в 71-м номере помещены две теоретические (или, скорее, с претензией на теорию) статьи — «Находимся ли мы на пути к абстрактному кинематографу?» Раймона Баркана и «Кино — это бред?» Дмитрия Балашова.

Несмотря на вопросительные знаки, заключающие оба названия, и та и другая статья представляют собой надуманный, туманный экзерсис с потугами на «новое слово» в эстетике. Название статьи Д. Балашова довольно точно соответствует ее содержанию: автор пытается доказать, что слово «недоразумение» представляет собой «ключ к пониманию всего современного искусства и особенно кино». После этого утверждения уже не удивляешься, когда Балашов провозглашает невозможность делать фильмы для самых широких слоев зрителей, ибо для каждого зрителя нужен, по словам автора, свой язык и особенно «скрытое содержание», которое и представляет собой «суть кино». С мыслью Балашова о значении «скрытого содержания» можно было бы, пожалуй, согласиться, если бы автор не придавал ему такого самодовлеющего значения. Примат «скрытого содержания», провозглашенный автором статьи, является отправной точкой в его попытке свести киноискусство к материализации человеческих грез, доказать, что оно равнозначно... бреду.

Статья Раймона Баркана о попытках некоторых молодых кинематографистов создать «абстрактные» фильмы не столь сумбурна и «абстрактна», как статья Д. Балашова, хотя бы потому, что автор ведет речь о конкретных произведениях. Однако сами эти произведения, их «эстетика» не дают, конечно, ни малейшего основания даже для постановки того вопроса, который вынесен Барканом в название его статьи. Кому, как не французскому кинокритику, знать, чем окончились попытки создать «абстрактное кино» три-четыре десятилетия назад. Выводы автора относительно права на жизнь и на место в искусстве произведений подобного рода уже опровергнуты и самой жизнью и самим искусством. Стоит ли гальванизировать то, что было уже мертво при самом рождении.

Справедливости ради следует сказать, что подобного рода статьи, да еще по две в одном номере, не слишком часто появляются на страницах журнала. В первых трех книжках «Синема 63» такого рода псевдотеоретические опусы отсутствуют. Выгодно отличаются эти номера от декабрьского и тем, что значительно больше места уделено в них французскому кино.

Любопытна статья Роже Вадима, который хоть и клянется здесь в своих левых убеждениях, на практике тем не менее давно стал одним из верных оплотов коммерческого кинематографа. Позицию Роже Вадима в этой статье можно назвать «оборонительной»: он обвиняет цензуру в том, что она заставила его склониться к «другому главному источнику вдохновения — эротике». И хоть Роже Вадим пытается оправдать «полную свободу» художника в этом вопросе, он, однако, не может скрыть того, что тяготится «работой по заказу» и мечтает снимать то, что его лично волнует. Что же, Роже Вадима можно понять. Видимо, и ему становится ясно, что «полная свобода» в вопросах эротики — это еще не есть подлинная свобода художника.

За последние годы во многих странах мира, в том числе и во Франции, необычайно вырос интерес к творчеству замечательного советского режиссера Дзиги Вертова. С его именем связывают получившее ныне широкое распространение во Франции, США и других странах направление «киноправды». Марсель Мартен посвящает большой обзор фильмам, в которых он видит истоки этого направления — от «Нанук» Флаэрти до «Хроники одного лета» Руша. Значительное место уделяет автор картинам Вертова, Рутмана, Сторка, Ивенса, Кармена, Пола Рота. В качестве конкретных примеров подобного рода лент приводятся сценарии документальных фильмов Марио Русполи (интервью с 70-летним пастухом и двумя больны-

«Находимся ли мы на пути к абстрактному кинематографу?» — спрашивает названием своей статьи Раймон Баркан. Абстрактным воспроизведенный здесь кадр назвать, пожалуй, можно, но кинематографом?..

Режиссер Франсуа Рейшенбах

«Оливы справедливости»

ми из психиатрической клиники в Сент-Альбане) и эпизоды из фильма Жана Эрмана «Годны для гражданской службы» (интервью с двумя «чернокурточниками», в нашей терминологии — тунеядцами). Один из ярких представителей направления «киноправды» Жан Руш отвечает затем на вопросы «Синема 63» и рассказывает о методах своей работы.

Марсель Мартен вторично выступает в январском номере «Синема 63» как автор интересного исследования об отражении в кино войны в Алжире. Приводимая им фильмография относится не только к французским картинам (всех жанров), но и к сделанным в Алжире (о большинстве которых нигде до сих пор не сообщалось), а также в ГДР, Бельгии, ФРГ, США, Советском Союзе. Мартен не приводит название советской картины, но из контекста ясно, что речь идет о фильме «Алжирский дневник». Мартен отмечает, что среди этих картин (их более семидесяти) весьма немногие говорят об алжирской войне впрямую, в большинстве же она фигурирует косвенно, намеком и что настоящий, серьезный фильм на эту тему еще не создан.

В 1963 году в журнале появилось несколько новых рубрик. В разделе «Киномесяц» будет рассказываться о различных событиях в мире кино. В информационном разделе «Новости» можно прочесть об увеличении числа широкоформатных фильмов на экранах Франции, познакомиться с высказываниями молодого режиссера Алена Кавалье, снявшего недавно фильм «Бой на острове». Здесь же рассказывается о съемках нового фильма Федерико Феллини, о новой, построенной на монтаже кинодокументов картине Эрвина Лейзера «Выбирайте жизнь», посвященной проблеме атомной энергии. Выдающийся французский кинорежиссер Рене Клеман, как сообщает журнал, закончил работу над новым фильмом «Завтра будет новый день». В нем рассказана история женщины (ее играет Симона Синьоре), спасшей во время второй мировой войны жизнь английскому летчику (Стюарт Уитмен) и начинающей понимать в ходе событий свою гражданскую ответственность. В февральском номере журнала под этой же рубрикой публикуется любопытное сообщение о многочисленных готовящихся фильмах, в основе которых — истории разного рода мошеннических проделок. Один из таких фильмов готовит продюсер Пьер Рустан, выпустивший недавно фильм «Любовь в 20 лет». Фильм этот не имел коммерческого успеха, однако Рустан, как пишет журнал, не обескуражен этим обстоятельством, и его новый фильм будет также состоять из отдельных новелл. Готовится к съемкам фильма о жульнической проделке и Клод Шаброль. В его картине речь будет идти о ловкаче, который ухитрился продать на вес торговцу скобяными товарами... Эйфелеву башню. Одной из ближайших работ Жан-Люка Годара будет фильм о фальшивомонетчике-«филантропе», который одаривал сфабрикованными им ассигнациями нищих. Журнал также сообщает, что Корини Маршан, исполнительница главной роли в фильме «Клео от пяти до семи», получила премию как лучшая актриса в фильмах 1962 года. В новой рубрике «Газетта Синема 63» печатаются короткие сообщения, сатирические зарисовки на темы, связанные с положением кинематографа в разных странах и т. п. Интересна, например, сатирическая заметка, опубликованная в этом разделе в мартовском номере «Синема 63». Влияние кино на человеческие нравы действительно, огромно, констатирует автор заметки. Настолько огромно, иронически добавляет он, что Жофрен, один из «художников—свидетелей современности», выбрал темой для своего полотна, которое он собирается выставить на выставке 1963 года, смерть Мерилин Монро. «Когда-то,— язвительно замечает автор,—потрясенный Луи Давид написал мертвого Марата. Знамение времени: трибун в нашу эпоху превратился в актрису. Но будем справедливы — если Мерилин далека до Марата, то ведь и Жофрен—не Давид...».

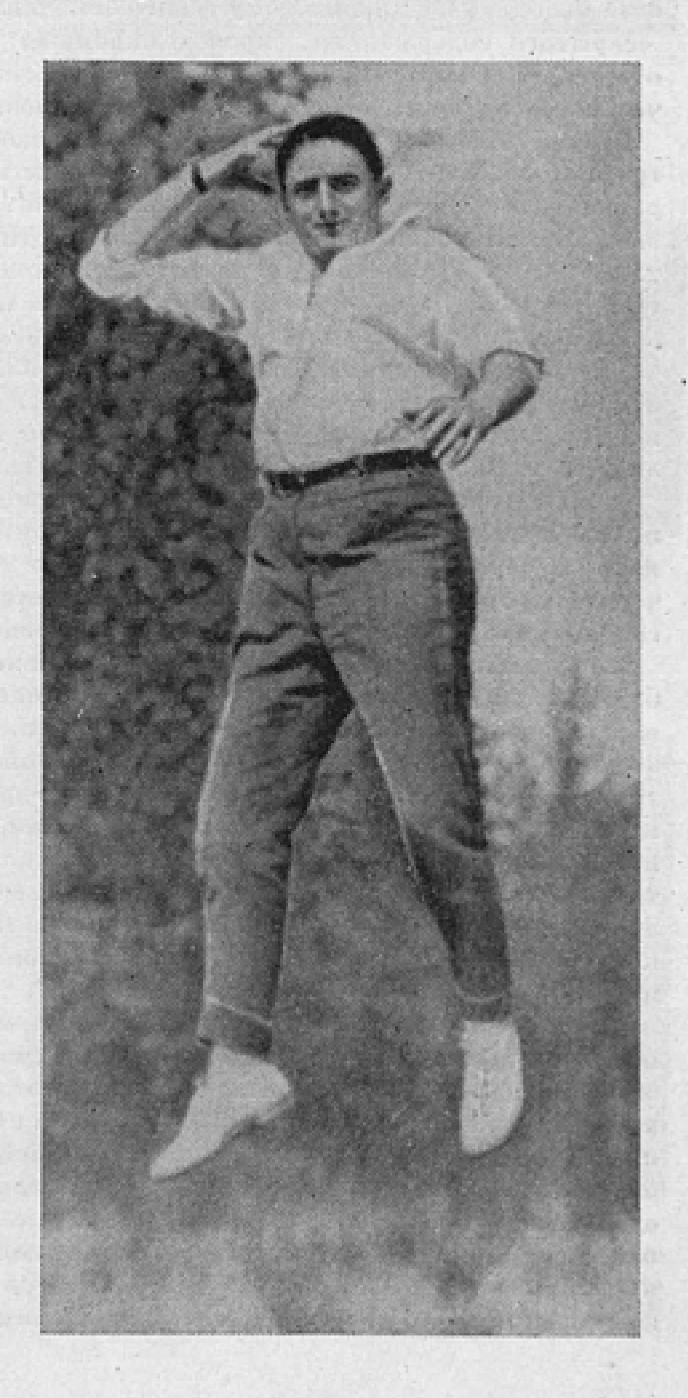
Несколько странно выглядят иллюстрации и текст «Мемуаров Белль Пуатрин» (что по-русски можно перевести— «Прекрасный бюст»). Эти «мемуары» призваны в «занимательной форме» рассказать, как кино овладевает... порнографией. Кстати сказать, это перепечатка из американского издания. К чему? Мода, что ли, обязывает?..

На фоне других, интересных и содержательных, хотя порой и спорных материалов эти «мемуары» выглядят уступкой дурному вкусу. Тому вкусу, который безраздельно властвует на страницах таких бульварных киноизданий, как «Синемонд», и который, мягко выражаясь, не украшает «Синема 63», по справедливости считающийся одним из самых информированных и серьезных кинематографических журналов мира.

А. БРАГИНСКИЙ

«Ландрю». Автор сценария Франсуаза Саган. Режиссер Клод Шаброль

Журнал «Синема 63» помещает одну из редких фотографий Дзиги Вертова из архива вдовы режиссера Е. М. Свиловой



Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Коллеги» (по повести В. Аксенова), 10 ч.

Сценарий и постановка А. Сахарова; главный оператор В. Николаев; художник И. Пластинкин; композитор Ю. Левитин; текст песни Г. Шпаликова; звукооператор Е. Кашкевич; режиссер И. Битюков. Комбинированные съемки: оператор Г. Зайцев; художник Н. Спиридонова.

В ролях: Саша Зеленин — В. Ливанов, Алексей Максимов — В. Лановой, Владька Карпов — О. Анофриев, Инна — Н. Шацкая, Даша — Т. Семина, Дампфер — Р. Плятт, Егоров — В. Кашпур, Макар Иванович — В. Марута, Бугров — Э. Бредун, Ярчук — И. Любезнов, Столбов — Л. Поляков, Капелькин — Г. Вицин.

В эпизодах: Е. Мельникова, А. Стрельников, Ф. Яворский, В. Енютина, А. Соловьев, Г. Еланская, С. Рыжухин, Д. Шутов, К. Фролова, В. Прокофьев, В. Макаров.

●

«Ход конем» (по мотивам повести М. Жестева «Приключения маленького тракториста»), 8 ч., цветной.

Автор сценария В. Радоленский; постановщик Т. Лукашевич; главный оператор В. Масевич; художник-постановщик Б. Царев; режиссер Г. Комаровский; композитор Р. Леденев; текст песен В. Харитонова; звукооператор В. Лагутин.

В ролях: Алешка — Б. Кузнецов, Колька — С. Крамаров, Шугай — А. Кочетков, Харитон — М. Пуговкин, Фонарев — А. Папанов, бабка Степанида — Т. Пельтцер, дядя Иван — В. Хохряков, Пудов — С. Чекан, Сапунов — В. Грачев, директор училища — Н. Бармин, следователь — Ю. Белов, Жан — В. Гераскин.

В эпизодах: Л. Карауш, А. Кончакова, В. Пицек, В. Липпорт, Е. Мельникова, П. Савин, И. Сморчков.

●

«Кубинская новелла» 5 ч.

Автор сценария Г. Боровик; постановщик С. Колосов; оператор В. Яковлев; художник В. Голиков; композиторы А. Голубенцев, Мануэль Пуэрто Керога; звукооператор Е. Индлина.

В ролях: Максимо Эрнандес — Л. Свердлин, Роберто Мартинес — В. Якут, Гарсиа — В. Дружников, Хосе — Вейланд Родд.

В эпизодах: Т. Агамирова, Л. Бордуков, Р. Иванова, Л. Карауш, Г. Коновалов, А. Миклашевская, Г. Ронинсон, Е. Рысина, С. Свашенко, Л. Сенченко, В. Ферапонтов, В. Чаева. Исполнители песен: Хорхе Луис Пачеко, Хуан Франциско Сеперо. В съемках принимали участие кубинцы — студенты московских вузов.

●

«Монета» (по мотивам рассказов Альберта Мальца), 9 ч.

Сценарий и постановка: А. Алова и В. Наумова; оператор А. Кузнецов, художник А. Фрейдин; композитор Н. Каретников; звукооператор Л. Булгаков.

В ролях: А. Попов, Валерий Слапогузов, Р. Плятт, Г. Стриженов, Э. Гарин, Володя Маструков.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Необыкновенный город», 14 ч., цветной.

Авторы сценария: Н. Эрдман, Н. Зиновьев; постановщик В. Эйсымонт; оператор Д. Суренский; художники: Е. Галей, И. Бахметьев; композитор М. Вайнберг; звукооператор Ю. Закржевский; режиссер И. Сафарова.

В ролях: Облапошкин — Б. Новиков, его жена — Э. Трейвас, Дуров — В. Дуров. В прологе: секретарша, Пал Палыч Крутиков — Э. Гарин. Собаки-школьники, собаки-жулики Н. Ермакова, дрессированные медведи А. Корнилова, собаки-футболисты В. Ольховиковой, дрессированные свиньи В. Варякоене, обезьяний джаз В. Иванова.

●

«Течет Волга», 13 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Ежов, Я. Сегель; постановка Я. Сегеля; операторы: И. Зарафьян, Б. Монастырский; художник А. Дихтяр; композитор М. Фрадкин; текст песни Л. Ошанина; звукооператоры: Л. Бухов, А. Матвиенко; режиссер З. Курдюмова. Комбинированные съемки: оператор А. Ниский; художник А. Крылов. Слова песни Зрелых.

В ролях: капитан — Н. Сергеев, его жена — В. Телегина, практикант — Г. Епифанцев, Наташа — Н. Худякова.

В эпизодах: Н. Малишевский, А. Дехтярь, А. Тимонтаев, Саша Кекеш, А. Миронов, В. Попова, З. Сергеева.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Когда разводят мосты», 10 ч.

Автор сценария: В. Аксенов; постановщик В. Соколов; главные операторы: М. Магид, Л. Сокольский; режиссер С. Деревянский; художник А. Блэк; композитор Н. Симонян; звукооператор А. Беккер; оператор В. Фомин.

В ролях: отец — В. Емельянов, мать — В. Беляева, Валерка — В. Колокольцев, Инга — И. Арепина, Ира — Л. Ковалева, Гарик — Ю. Хазов, Ричард — Л. Быков, Толик — Е. Кудряшов, Борис — А. Тарасенков.

В эпизодах: Л. Болтрик, Л. Гурова, Е. Гвоздев, Т. Кравченко, А. Кириллов, О. Линд, Л. Малиновская, Н. Муравьев, Н. Мельников, А. Панков, М. Погоржельский, А. Шагинян.

«Черемушки» (по мотивам музыкальной комедии Д. Шостаковича «Москва-Черемушки»), 9 ч. цветной.

Авторы сценария: В. Масс, М. Червинский; постановщик Г. Раппапорт; главный оператор А. Назаров; художник М. Гаухман-Свердлов; режиссер Л. Махтин; музыка Д. Шостаковича; звукооператор Г. Эльберт; операторы: К. Соловьев, А. Чиров; балетмейстер К. Боярский. Комбинированные съемки: оператор М. Шамкович; художник М. Кроткин.

Роли исполняют: Лида — О. Заботкина, Борис — В. Васильев, Маша — М. Хотунцева, Саша — Г. Бортников, Люся — С. Живанкова, Сергей — В. Земляникин, Дребеднев — В. Меркурьев, Вава — М. Полбенцева, Барабашкин — Е. Леонов, Бабуров — Ф. Никитин, Курочкин — К. Сорокин, Курочкина — Р. Зеленая, Мылкин — С. Филиппов, Мылкина — Э. Трейвас, Ковалев — М. Пуговкин.

Участвуют вокалисты: А. Александрович, А. Зильберт, З. Рогозикова, Т. Глинкина, Г. Мнацаканова, Э. Хиль.

●

«Прошлым летом», 3 ч.

Автор сценария А. Володин; постановка В. Трегубовича; главный оператор С. Иванов; оператор А. Сысоев; режиссер Ф. Барбухатти; художник И. Иванов; композитор Г. Портнов; звукооператор А. Волохова.

В ролях: Таня Никитина, Сеня Морозов, В. Каневский, Л. Колпакова, Д. Столбова.

●

«Порожний рейс», 10 ч.

Автор сценария С. Антонов; постановщик В. Венгеров; главный оператор Г. Маранджян; художник В. Волин; режиссер И. Шапиро; композитор И. Шварц; звукооператор Е. Нестеров; оператор С. Иванов. Комбинированные съемки: оператор М. Покровский; художник А. Сидоров.

В ролях: Николай Хромов — Г. Юматов, Сироткин — А. Демьяненко, Арина — Т. Семина, Аким Севастьянович — А. Папанов, Виктор — Г. Качин, Тоня — С. Харитонова, дед на аэродроме — Б. Чирков.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«В мертвой петле», 8 ч.

Сценарий Л. Трауберга, при участии С. Тимошенко; постановка Н. Ильинского, С. Цибульника; оператор М. Черный; художник В. Агранов; композитор В. Гомоляка; звукооператор Р. Максимцов. Комбинированные съемки: оператор Н. Илюшин; художник В. Деминский.

В ролях: Сергей Уточкин — О. Стриженов, Нестеров — В. Коршунов, Ефимов — С. Чекан, Васильев — А. Мовчан, Палий — Н. Лебедев, Фра-Дьяволо — П. Шпрингфельд, Фрико — В. Дальский, Елена — Э. Леждей, Анатра — Е. Копелян, Дирин — Д. Милютенко.

В эпизодах: Г. Тесля, В. Крунчак, Г. Мичурин, Н. Волков, С. Петров, Г. Бабенко, А. Сумароков, Н. Пишванов, Ю. Медведев, А. Скибенко, В. Весляров, В. Грудинин, Ю. Яковченко.

●

«Закон Антарктиды», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Алексеев, Б. Чалый; постановщик Т. Левчук; главный оператор С. Шахбазян; художник А. Бобровников; режиссер В. Конарский; композитор Г. Жуковский; текст песни Л. Ошанина; звукооператоры: А. Грузов, Ю. Рынков; операторы: Н. Слуцкий, Л. Штифанов; съемки в Антарктиде: оператор Ю. Разумов. Комбинированные съемки: оператор Т. Чернышева; художник В. Дубровский.

В ролях: Виктор Белов — В. Сафонов, Иван Васильев — Р. Муратов, Леонид Сарычев — А. Мовчан, Николай Шворкин — П. Морозенко, Юлий Круминьш — В. Волчик, Андрей Куличок — В. Колокольцев, барон де Жеверен — Н. Крюков, принц де Рини — В. Брежнев, Иоган-Гааген — Г. Тонунц, Густав Гооц — П. Варанди, де Каре — Р. Дамбрин, Шнабель — А. Моторный, Де Ги — Э. Скурстенис, Пикалотто — Х. Лиепиньш, Гогоберидзе — И. Курхули.

В эпизодах: В. Ермолаев, А. Поляков, Л. Леонидов, В. Скулме, Л. Левчук, В. Дальский, Л. Степанов, Г. Ген, Л. Хмара.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Стальная колыбель», 2 ч.

Автор сценария А. Мацкевич, постановщик О. Гречихо; оператор И. Ремишевский; художник В. Белоусов; звукооператор А. Шлойдо.

В ролях: командир — Р. Шмырев, Егорыч — В. Шальтис, Лазутин — В. Жариков, Сашка — Аннушка Зазуля.

●

«Мост» (по одноименному рассказу Н. Чуковского), 2 ч.

Сценарий и постановка И. Добролюбова; главный оператор Г. Вдовенков; оператор Ю. Цветков; художник В. Белоусов; композитор Е. Глебов; звукооператор Л. Шутова.

Роли исполняют: А. Родионова, В. Семенов. В фильме участвуют: А. Мозолевская, В. Замешена-Малейко, А. Барановский, К. Кулаков, И. Жаров.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Горькое лекарство», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Винокуров, О. Улицкая; режиссер-постановщик О. Улицкая; оператор Н. Харин; художник Ф. Хэмурару; композитор Д. Федов; звукооператор А. Чайка.

В ролях: Пэкалэ — Д. Карачобану, Сомнилэ — И. Унгуряну. Танцы в исполнении коллектива кишиневского Дома молодежи.

ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Ледоход» (по мотивам новеллы Ааду Хинт), 9 ч.

Авторы сценария: А. Борщаговский, Ааду Хинт; режиссер-постановщик Калью Кийск; оператор Альгимантас Моцкус; режиссер В. Кяспер; художник П. Линцбах; композитор Л. Веево; звукооператор Г. Вахтель.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Л. Трахтенберг.

Роли исполняют и дублируют: семья Лаутрикиви: Лаас — Хуго Лаур (дублирует Я. Беленький), Линда — Сирье Арби (Т. Конюхова), Антс — Хеленд Пееп (И. Рыжов); семья Йыгель: Пынис — Каарель Карм (К. Тыртов), Марис — Катрин Вяльбе (Е. Егорова), Пеетер — Арри Халлик (А. Кузнецов), Арво — Рудольф Нууде (Н. Граббе), Мадис — Оскар Лийганд (А. Алексеев), его жена — Хильда Соопер (Е. Кузюрина), Рихвелин — Андрес Сярев (С. Курилов), Гризенау — Харри Лиепинш (Ю. Боголюбов), Хасске — Валентине Скульме (А. Кмит), Карл — Бруно Шиц (В. Нещипленко).

В эпизодах: А. Хейна, Ф. Кларк, К. Нелик, А. Ниитов, О. Варе, Э. Паю, Ю. Рандалу, Ю. Сааре, Х. Ранну.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Небесная история», 1 ч., цветной.

Автор сценария Е. Агранович; режиссеры и художники-постановщики: В. Бордзиловский, Ю. Прытков; композитор

Н. Богословский; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор Е. Ризо; художники-мультипликаторы: А. Абаренов, В. Балашов, Н. Богомолова, А. Давыдов, И. Давыдов, В. Зарубин, Е. Комова, А. Коровина, Ю. Кузюрин, О. Столбова, Б. Чани, Н. Чернова; художник-декоратор В. Валерьянова.

Актеры: В. Лепко; Е. Глазнева.

●

«Дикие лебеди» (по сказке Г. Х. Андерсена), 6 ч., цветной.

Авторы сценария: Е. Рысс, Л. Трауберг; текст песен М. Вольпина; режиссеры-постановщики: М. и В. Цехановские; художники-постановщики: Н. Лернер, М. Жеребчевский; художники: Б. Корнеев, Д. Анпилов; композитор А. Варламов; звукооператор Б. Фильчиков, оператор Е. Петрова; художники-мультипликаторы: И. Давыдов, В. Котеночкин, Т. Померанцева, О. Сысоева, Л. Рыбчевская, Н. Австрийская, Е. Вершинина, К. Малышев, В. Максимович, В. Рогов, Э. Меладзе.

Роли озвучивали: В. Туманова, Е. Понсова, В. Сергачев, Э. Гарин, С. Мартинсон, А. Щукин, Р. Чумак, Е. Устюгов, А. Беседин.

●

«Зеленый змий», 2 ч., цветной.

Автор сценария К. Минц; текст песен В. Бокова; режиссер В. Полковников; художник-постановщик Г. Брашишките; композитор Ю. Левитин; оператор М. Друян; художники-мультипликаторы: Б. Чани, Г. Баринова, М. Ботов, В. Крумин, И. Подгорский, Н. Федоров, В. Карп; художник-декоратор О. Гемерлинг.

Роли озвучивали: ведьма — Т. Стручкова, черт — Г. Шпигель, Зеленый змий — А. Папанов.

«Светлячок» № 2 (детский юмористический киножурнал), 1 ч., цветной.

Автор сценария Н. Гернет; режиссер П. Носов, композитор Я. Френкель; звукооператор Г. Мартынюк; художники-постановщики: К. Карпов, П. Репкин; оператор М. Друян; художники-мультипликаторы: В. Арбеков, В. Арсентьев, И. Березин, Ф. Епифанова, Г. Караваева, В. Караваев, Е. Комова, Р. Миренкова, И. Подгорский, Л. Резцова; художники-декораторы: Г. Аркадьев, Г. Невзорова, Е. Танненберг.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

●

«Спутница королева», 2 ч., цветной.

Автор сценария Г. Александров; режиссер-постановщик И. Гуревич; художник-постановщик Я. Горбаченко; оператор Г. Островский; композитор Я. Лапинский; звукооператоры: Р. Пекарь, И. Погон; художники-мультипликаторы: В. Гончаров, М. Драйцун, А. Педан, Е. Рабинович, Л. Телятников, О. Ткаченко, Б. Храневич, Д. Черкасский; художники-декораторы: Л. Гриценко, В. Дыман, Т. Левьева; стихи Н. Сома.

Читает Н. Мищенко.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Солнце и тень», 7 ч.

Производство Студии художественных фильмов, София.

Автор сценария Валерий Петров; режиссер Рангел Вылчанов; оператор Димо Коларов; композитор Симеон Пиронков.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Главные роли исполняют: Анна Прунцал, Георгий Наумов.

Роли дублируют: Р.Макагонова, Ю.Соломин.

●

«Маршрут 99», 7 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария Матиаш Чизмарек; режиссер Дьердь Палашти; оператор Миклош Герценик; художник Мелинда Вашари; композитор Ференц Ловаш.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Главные роли исполняют: Йожеф Сендрэ, Клари Толнаи, Имре Радаи, Хильда Гобби, Лайош Панди, Ласло Маркуш, Илона Каллаи, Шандор Пети, Деже Гараш, Оскар Ашер.

Роли дублируют: М.Корабельникова, С. Дружинина, Е. Весник, В. Прокофьев, И. Карташева, В. Осенев, А. Карапетян, О. Саранцев.

●

«Джунгли в огне».

Производство коллектива молодежи Вьетнамской киностудии.

Автор сценария Ван Зан; режиссеры: Фан Ван Хоа, Ле Минь Хиен; оператор Нгуен Хонг Шен; художник Чан Кием; композитор Нгуен Динь Фук.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Зунг—Лыу Суан Тхы (дублирует В. Прохоров), Нян — Фан Нгок Нян (Р. Макагонова), политрук — Нго Нам (В. Прокофьев), Куанг — Ле Тхань Да (О. Голубицкий), Чыонг — Нгуен Тиен Лыу (В. Сез), Тук—Хо Киенг (И. Гуров).

«Танцы в субботу», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Лотар Гройц, Карл Андриссен; режиссер Гейнц Тиль; оператор Хорст Брандт; художник Герберт Ницшке; композитор Гельмут Рир.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е.Алексеев; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют и дублируют: Пауль Геблер — Иоганнес Арпе (дублирует Д. Масанов), Эрна Геблер — Рут Коммерель (А. Заржицкая), Фриц Геблер — Рудольф Ульрих (Ф. Яворский), ст. лейтенант Шнейдер — Герри Вольф (Б. Кордунов), лейтенант Андерс — Курт Конради (В. Файнлейб), полицейский — Ганс Луке (Н. Сморчков), Генрих Эккерт — Рудольф Флек (К. Тыртов), Бруно Шехнер — Ганс Финор (А. Алексеев), Дитер Рейхельт — Манфред Боргес (Л. Фричинский), Вильгельм Цюлих — Альберт Гарбе (К. Барташевич), фрау Цюлих — Эльфрида Флорин (Н. Никитина), Инга Цюлих — Соня Хербинг (Н. Крачковская), Мета Шаффнер — Гертруд Брендлер (А. Панова), Вальтер Нойман — Йохен Томас (Ю. Леонидов), Гюнтер Ферьх— Юрген Ротерт (А. Юшко), фрау Линдер — Лиза Вен (А. Денисова), Макс Деммель — Ганс Клеринг (М. Глузский).

●

«Цирк друзей», 6 ч., цветной.

Производство Пекинской студии хроникальных и документальных фильмов, КНР.

Режиссер Се Тянь; операторы: Гао Хун-тао, Чэнь Го-лянь, Чжан Цин-хуа; художник Вэй Цинь; композитор Чэнь Фан-цянь.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

В фильме участвуют: ансамбль «Китайский цирк», Солдатский ансамбль циркового искусства, эстрадно-цирковая труппа «Боевой друг», цирковая труппа ансамбля при Главном по-

литуправлении Армии; цирковая труппа ансамбля железнодорожников, группа акробатов района Соаньу г. Пекина, Чунцинский цирк.

●

«Два господина «Н» (по новелле Рышарда Гонтажа и Зыгмунда Шелиги), 11 ч.

Производство творческого коллектива «Старт», Польша.

Автор сценария и режиссер Тадеуш Хмелевский; оператор Ежи Ставицкий; художник Ярослав Свитоньяк; композитор Адам Валацинский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Хенрик Новак, инженер — Януш Былчинский (дублирует К. Карельских), Хенрик Новак, огородник — Вацлав Ковальский (К. Тыртов), Янек Дзеванович — Станислав Микульский (Ф. Яворский), Казимеж, его отец — Болеслав Плотницкий (А. Вовси), Эльжбета — Иоанна Ендрыка (З. Земнухова), капитан Олецкий — Богдан Эймонт (Р. Чумак), Стефан — Збигнев Юзефович (Ю. Саранцев).

«Барон Мюнхгаузен» (по мотивам романа Г. А. Бюргера и Р. Э. Распе и рисункам Г. Доре), 9 ч., цветной.

Производство Студии короткометражных фильмов в г. Готвальдове ЧССР.

Сценарий Карела Земана; диалоги Йозефа Каинера; режиссер и художник Карел Земан; оператор Иржи Тарантик; художники: Зденек Розкопал, Фердинанд Мартинашек; мультипликаторы: Арношт Купчик, Франтишек Крчмар, Индржих Лишка; композитор Зденек Лишка.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Роли исполняют и дублируют: барон Мюнхгаузен — Милош Копецкий (дублирует В. Кенигсон), принцесса Бианка — Яна Брейхова (А. Кончакова), Тоник — Рудольф Елинек (О. Голубицкий), голландский капитан — Ян Верих (В. Емельянов), Сирано — Карел Гегер (А. Глазырин), генерал Эллемене — Эдуард Когоут (С. Самодур).

«Черный Прим», 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Прага.

Авторы сценария: Ян Прохазка, Карел Кахиня; режиссер Карел Кахиня; оператор Йозеф Иллик; художник Карел Черный; композитор Ян Новак.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Главные роли исполняют и дублируют: Ленка — Иорга Котрбова (дублирует Инна Охотина), мать Ленки — Зора Иракова (Л. Иванова), отец Ленки — Милан Едличка (А. Консовский), Бртяк — Ярослав Некольный (М. Глузский), Рудо — Рудольф Труха (Владик Броневский).

●

«Под подозрением», 8 ч.

Производство «Гюснафильм», Югославия.

Автор сценария и режиссер Бранко Белан; оператор Хрвое Шарич; художник Страхиня Петрович; композитор Сильвио Бомбарделли.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий. Звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Главные роли исполняют и дублируют: Андро — Милорад Маргетич (дублирует Р. Чумак), Вероника — Тамара Маркович-Милетич (О. Бган).

●

«Любовь в Симле» (1-я серия — 9 ч.; 2-я серия — 9 ч.).

Производство «Фильмалайя», Индия.

Автор сценария Агхаджани Кашмири; режиссер Р. К. Найяр; оператор Д. К. Дхури; композитор Игбал Кураши; продюсер С. Мукерджи.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют: Джой Мукерджи, Садхана Азра, Кишор Саху, Шобхана Самаре, Дурга Кнот, Виджай Лакшми.

Роли дублируют: Н. Гребешкова, В. Прокофьев, В. Чаева, Н. Никитина, Б. Баташев, Г. Водяницкая, А. Карапетян.

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33, Тел. К 5-43-87

А05125. Подписано к печати 3/IV 1963 года. Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,5 (условных листов 17,12). Учетно-издательских листов 17.81 Тираж 33.170 экз. Заказ 2405

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

«Польская сюита».
Режиссер
Ян Ломницкий

Кадры из польских документальных фильмов, представленных на Лейпцигском кинофестивале 1962 года.
Фильму «Польская сюита» присужден главный приз фестиваля.

«Сентябрь 1939».
Режиссер
Ежи Боссак

Индекс
70399

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь народным университетам культуры;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1963 год ПРИНИМАЕТСЯ в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.